

FON

NAZIONALE

B. Prov.

BIBLIOTECA

IV

223

NAPOLI

VITT. EM. III

BIBLIOTECA PROVINCIALE

Armadio

XVI



Palchetto

Num.° d'ordine

13 35915
36

137
S

B. Prev.
IV
223



TABLEAUX ET STATUES

DES

PLUS CÉLÈBRES MUSÉES

ET CABINETS ÉTRANGERS.

L.-É. HERHAN, IMPRIMEUR-STÉRÉOTYPE,
BREVETÉ DE S. A. R. M^{te}. DUC DE BERRY,
rue Servandoni, près Saint-Sulpice, n^o. 13.

613612.

CHOIX
DE TABLEAUX ET STATUES
DES
PLUS CÉLÈBRES MUSÉES
ET CABINETS ÉTRANGERS.

Recueil de Gravures au trait, d'après les Tableaux des Grands-Maitres de toutes les Écoles; et les Monumens de Sculpture ancienne et moderne le plus remarquables sous le rapport de l'Art, conservés dans les divers Musées étrangers, et les plus célèbres Collections particulières; avec des Notices historiques et critiques.

PAR UNE SOCIÉTÉ D'ARTISTES ET D'AMATEURS.

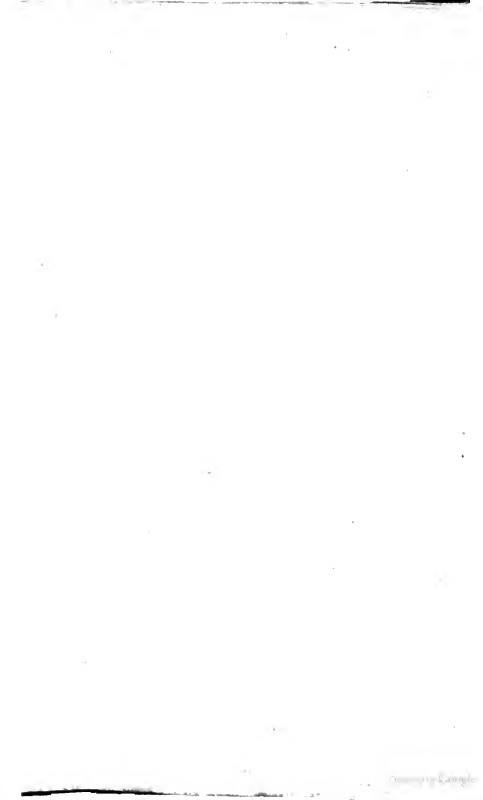
Ouvrage classique destiné à servir de suite et de complément aux *Annales du Musée de France*, publiées par C. P LONDON.

PARIS,
CHEZ TREUTTEL ET WÜRTZ, LIBRAIRES,
rue de Bourbon, n°. 17;
A STRASBOURG et à LONDRES, même Maison de commerce.

1819.









Autre du Nord pour

M. S. 100

La Vierge, Jésus et St. Jean.

A. Vannuchi, dit André del Sarte,
École Florentine.

1488.....1530.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur 3 pieds 2 pouces 6 lignes, largeur 2 pieds 4 pouces 6 lignes.



Si la nature a refusé à André del Sarte la fécondité de l'imagination, elle lui a du moins inspiré cette sage retenue qui lui fit éviter de traiter des sujets au-dessus de ses forces. On ne rencontre de lui, le plus ordinairement, que des tableaux de peu de figures, où la grâce et la naïveté des expressions, le fini et le moelleux du pinceau, méritent les plus grands éloges.

La Madone que possède la Galerie de l'Ermitage, est de ce nombre. André del Sarte, qui avoit déjà souvent traité ce sujet, pour varier les expressions de celui-ci, a supposé qu'un bruit soudain vient de se faire entendre, et que la Vierge, son fils et Saint Jean, distraits de tout autre soin que de celui de découvrir le sujet de leur étonnement, le cherchent vers les spectateurs. C'est du moins ce que l'on pense à la vue de ce charmant tableau, qui se fait autant admirer par la pureté du dessin, que par l'heureuse harmonie du coloris.

La robe de la Vierge est rouge changeant en jaune, la draperie qui lui couvre une partie des épaules est grise. Le petit manteau de Saint Jean, est de ce rouge éclatant et particulier, pour lequel André del Sarte avoit une

certaine prédilection. La scène du tableau est dans une grotte.

Il a été gravé par *Bartolozzi*, artiste digne de sa grande réputation, et dont l'œuvre, l'un des plus considérables qui existent, s'est vendu jusqu'à mille liv. ster. en Angleterre, où ce graveur a exécuté la majeure partie de ses planches.





En gravure de M. C. D. N.

La Vierge et l'Enfant Jésus couchés sur un couvert d'herbe.

18^{me} ligne 25



Baccio della Porta, dit frère Barthélemi
de Saint-Marc, Ecole Florentine.

1469.....1517.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ÉCOUTENT UN
CONCERT D'ANGES.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Environ 4 pieds de haut, sur 5 de large.

Le nom de *della Porta*, donné au frère Barthélemi, n'est pas, comme on pourroit le croire, celui de sa famille qui est resté inconnu. Vasari nous apprend qu'il lui vient de ce qu'il demeura très-long-temps chez un de ses parens, qui habitoit près de la *Porte de Saint Pierre Gattolini*.

Doué d'une âme douce et tendre, Baccio se plut à peindre des sujets de piété et surtout des madones. Le peu de tableaux où il représenta des figures nues, furent consumés par les flammes où il les jeta lui-même un jour de carnaval, au moment où toute la jeunesse de Florence dansoit autour des feux de joie allumés sur les places publiques. Cette action qui lui avoit été inspirée par les violentes déclamations de son ami, le fameux Dominicain Savonarole, contre le danger des peintures qui offrent des nudités aux regards de la jeunesse, fut imité par les sectateurs de ce prédicateur, et ce jour vit sacrifier à des scrupules religieux, un grand nombre de peintures et de sculptures précieuses.

Ce même Savonarole, chef du parti populaire de Florence, ayant été accusé de rébellion par les grands, et taxé d'hérésie par le clergé, pour avoir tonné contre les vices des prêtres et les excès d'Alexandre VI, le parti qui

lui étoit opposé se souleva, et voulut s'emparer de sa personne, afin de le livrer à la justice. Ses amis, pour le défendre, se réunirent aussitôt au nombre de plus de cinq cents, et s'enfermèrent dans le couvent de Saint Marc, ayant avec eux Baccio. Pendant le combat qui eut lieu bientôt, et dans lequel les défenseurs de Savonarole furent vaincus, et obligés de livrer leur protégé, le timide Baccio fit vœu d'entrer dans l'ordre de Saint Dominique, s'il échappoit au danger qui le menaçoit. En effet, dès que le frère Savonarole eût subi l'arrêt de mort prononcé contre lui, Baccio s'en alla à Prato, où il se fit recevoir frère du couvent de Saint Dominique, le 26 juillet de l'année 1500 (1).

La Madone dont nous publions le trait, est une des productions de Baccio, qui rappelle le temps où il faisoit une étude particulière des tableaux de Léonard de Vinci. On y pourroit blâmer la symétrie de la pose des quatre Anges, qui rappelle les ouvrages de la renaissance de l'art. Mais la beauté des caractères de tête, quoique trop semblables, la naïveté de leur expression, la grâce enchanteresse répandue sur le groupe de la Vierge et de son fils; enfin, le charme divin de toute cette composition, ainsi que l'heureuse harmonie du coloris, et le grand goût de draperie qu'on admire dans ce tableau, le rendent un des plus recommandables de l'œuvre de Baccio della Porta.

Ce tableau a été gravé par *Ch. Simonneau* pour le *cabinet Crozat*.

(1) C'est à tort que Lomazzo, dans son *Traité de Peinture*, livre VI, chapitre XXXV, page 366, dit que le frère Barthelemy étoit de l'Ordre de Saint Augustin.

(23)



Restelli, grav.

La Calomnie d'ipollite.

C. Vermeil del.



Sandro Filippi di Boticeffi, ec. Florentine.

1437.....1515

LA CALOMNIE D'APELLES.

Tableau de la Galerie de Florence , peint sur toile.

Environ 2 pieds de haut , sur 3 pieds de large.

Sous le titre que nous venons de donner à ce tableau, on est convenu de désigner une allégorie satyrique, composée par le prince des peintres Grecs. Apelles fut accusé d'avoir participé à une conjuration contre Ptolomée; un de ces guerriers que Voltaire a si bien désignés dans ce vers de sa malheureuse tragédie d'Artemire :

« Soldats sous Alexandre, et Rois après sa mort. »

Quand ils se partagèrent l'immense héritage du conquérant Macédonien, l'Egypte échut à Ptolomée. Ce fut alors qu'Apelles manqua de périr, victime de lâches délateurs. Il prouva son innocence, mais le ressentiment d'une si cruelle injure et le souvenir du danger qu'il avoit couru, l'ayant rempli d'indignation, il fit son tableau de la Calomnie; composition justement célèbre dans l'antiquité, et dont on doit s'étonner que Plinè n'ait rien dit. Au reste, nous sommes dédommagés de son silence par la description que Lucien a faite de ce tableau. Elle est si nette et si précise, qu'elle a facilement servi de guide aux artistes modernes qui ont osé retracer ce même sujet; encouragés par la pensée que le chef-d'œuvre d'Apelles n'existoit plus.

Dans cette composition allégorique, la *Créduité* désignée par des oreilles d'ânes, assise sur un trône et ayant près d'elle l'*Ignorance* et le *Soupçon*, ses dignes conseillers, accueilloit avec empressement la *Calomnie*, qui, richement parée et armée d'une torche, traînoit près d'elle par les

cheveux l'*Innocence*, caractérisée par un foible enfant qui élevoit ses mains vers le ciel. L'*Envie*, au teint livide et au visage décharné, dirigeoit la marche de la Calomnie, que la *Fraude* et l'*Artifice* s'empressoient de parer. Un peu plus loin, le *Repentir*, en vêtemens de deuil, jctoit un douloureux regard sur la *Vérité*, qui s'avançoit dans le lointain, belle de ses seuls attraits, et n'ayant aucun voile qui les dérobat aux yeux.

Le genre de l'allégorie essentiellement froid, et si souvent obscur, a paru avec raison répréhensible à un grand nombre de critiques; cependant les plus sévères se sont accordés à louer le sujet et la composition de la Calomnie d'Apelles. La raison en est évidente, et mérite d'être remarquée. Toutes les figures de ce tableau étant allégoriques, il n'offre point la réunion choquante de personnages réels et d'êtres fantastiques. Il rentre dans le genre des compositions purement mythologiques. Ainsi, sans qu'il en coûte rien à la raison, le goût peut approuver la morale ingénieuse du peintre, son esprit, et même ce qu'il y a de sublime dans ses idées; car les figures du Repentir et de la Vérité furent véritablement inventées par le génie, et appartiennent aux plus hautes conceptions de l'art. Peut-être les longues oreilles de la Crédulité, forment-elles une sorte de disparate avec la noblesse des autres figures, mais il étoit impossible de caractériser autrement ce personnage; et la fable bien connue de Midas, sembloit avoir d'avance indiqué à l'artiste le parti qu'il devoit prendre.

La description que nous venons de tracer d'après Lucien, du sujet peint par Apelles, nous dispense d'entreprendre celle du tableau d'Alexandre Boticelli. Il s'est conformé presque en tout, au texte de l'ingénieux écrivain qui lui servoit de guide. Nos remarques doivent

done porter sur la manière de cet artiste. Comme il vint au monde avant l'époque où Léonard de Vinci et Michel-Ange agrandirent les idées des peintres Florentins, il y a dans sa composition un goût évidemment gothique, dans les figures, comme dans les accessoires. Cependant, c'est un ouvrage du plus grand intérêt, non-seulement à cause du sujet, mais parce que l'étude de la nature et un sentiment vrai s'y font partout remarquer. L'attention du peintre à enrichir sa composition d'une foule de détails est aussi très-remarquable, et d'après ce que nous venons de dire on n'est pas surpris qu'il ait employé l'or dans plusieurs des ornemens qui décorent, ou pour mieux dire, surchargent le lieu de la scène. Il sacrifia ainsi au goût général, et poussa même très-loin ce sacrifice; car il dora jusqu'à plusieurs des chevelures de ses personnages de femme. Ces défauts palpables et la sécheresse du dessin ne peuvent empêcher que l'on rende justice à l'expression des figures. Il n'est même personne qui ne doive approuver les éloges que Vasari donne spécialement à celles de la Vérité et du Repentir. Toutes deux sont de l'expression la plus juste, et cette dernière, enveloppée dans ses vêtemens noirs, a un aspect réellement original, qui rend parfaitement l'idée de l'artiste.

Son vrai nom étoit Filippi ou Filipepi. Il fut élève de Lippi, peintre et religieux carme, et entra d'abord en apprentissage chez l'orfèvre Boticelli, dont il garda le nom. Il étoit dans la force de l'âge et du talent lorsqu'il peignit cette intéressante composition pour un Florentin, appelé Fabio Segni. Celui-ci donna ce tableau à un de ses parens, appelé Antonio Segni; on ignore quels furent ensuite ses possesseurs, jusqu'au moment où il fit partie de la collection des souverains de Florence.

Alexandre Boticelli ne fut pas le seul artiste moderne qui reproduisit la fameuse composition d'Apelles; Lucas Penni, frère de Jean François Penni, comme lui élève de Raphaël, fit sur ce sujet un très-beau dessin, où l'on ne peut guère reprendre que l'idée extravagante de placer près de la Vérité, une espèce de démon, qui l'enlève dans les airs. Frederic Zucchero fit aussi une Calomnie; mais la composition moderne, la plus justement renommée, est due à Raphaël lui-même. Digne interprète des idées d'Apelles, il y a réuni la grâce, la correction, et une noble simplicité. Toutefois, il fut assez modeste, pour ne composer qu'un simple dessin, qu'il répéta, et d'après lequel Benvenuto Garofalo, déjà vieux, fit un tableau pour le duc de Ferrare.

De tous les artistes qui ont reproduit les idées d'Apelles, Lucas Penni est le seul qui ait fait de l'Innocence, un enfant en bas âge, partout ailleurs cette figure est celle d'un adolescent, ce qui est moins conforme à la description de Lucien. Peut-être doit-on s'étonner qu'il ne soit venu à l'esprit ni d'Apelles, ni de ses imitateurs, de donner à cette figure les formes d'une jeune et belle fille, comme le sujet sembloit l'indiquer.

Heineken, dans son Dictionnaire des Artistes, tom. 3^e. pag. 215, n^o 12, cite une estampe exécutée par *Boticelli*, qui pourroit bien être celle de son tableau de la Calomnie. La composition de *Lucas Penni*, a été gravée à l'eau-forte, probablement par lui. On trouve celle de Raphaël dans les *Annales du Musée de France*, tom. 5, pl. 14 et dans le cabinet *Crozat*, pl. 39.



Le Mortelle pitié

Tous colore la rose de son sang.

Muse. Cover 22.



Alex. Bonvicino dit il Moretto, &c. Vénitienne.

1514.....VERS 1560.

VÉNUS, APRÈS LA MORT D'ADONIS, COLORE
LA ROSE AVEC SON PROPRE SANG.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur toile.

Environ 5 pieds et demi de haut, sur 9 pieds de large.

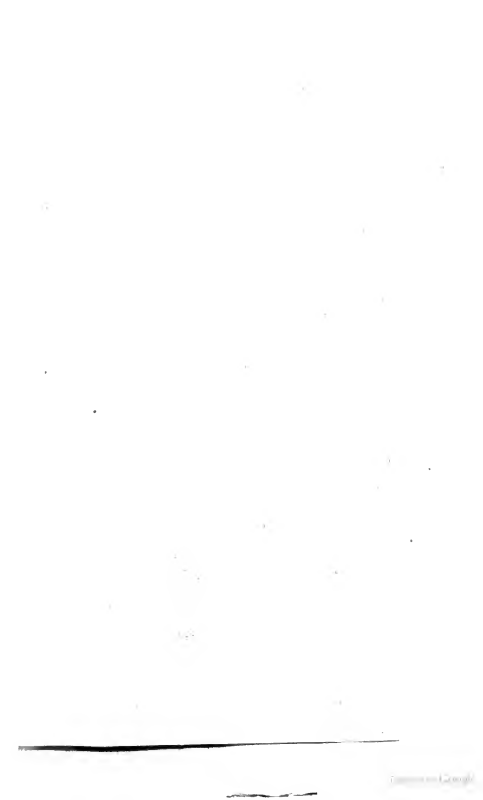
Alexandre Bonvicino fut un des bons élèves du Titien ; il puisa dans l'école de ce grand maître , un coloris brillant , la vérité des carnations , et une grande manière de peindre. Il tâcha ensuite de réunir à toutes ces qualités le goût de dessin noble et pur de Raphaël , et réussit jusqu'à un certain degré , de sorte que ses tableaux tiennent dans les Collections un rang très-recommandable. Brescia , sa patrie , en possède un grand nombre , tant à l'huile qu'à fresque. Ceux à l'huile sont les plus estimés.

Des trois que possède la Galerie de Florence , celui dont nous donnons ici le trait , est le plus capital. Le choix du sujet suffisoit seul pour qu'il attirât l'attention. Le Moretto , voulant représenter un trait mythologique , aussi connu que la mort d'Adonis , a saisi en homme d'esprit , une circonstance intéressante qui lui permettoit d'imprimer à son ouvrage un caractère d'originalité. Au moment où l'Amour courut annoncer à sa mère la funeste catastrophe du fils de Myrrha , Vénus s'empressa de voler vers son jeune amant , mais un de ses pieds délicats fut blessé par les épines d'une rose. La Déesse , obligée de s'asseoir sur un tertre , laissa tomber , de son pied blessé , quelques gouttes de sang sur la rose , qui , blanche jusqu'alors , devint aussitôt de la couleur charmante ,

par laquelle, non moins que par ses belles formes, cette fleur, depuis ce temps, captive les regards.

L'idée qui établit un tel rapport, entre la plus belle des fleurs et la déesse de la beauté, est une des plus gracieuses qu'ait inventé le génie aimable et poétique des anciens mythologistes. Elle méritoit d'être retracée en peinture, et peut être s'étonnera-t-on qu'elle ne l'ait pas été plus souvent. Le Moretto a rendu avec habileté une si heureuse pensée. Au milieu du tableau, et le plus près de l'œil du spectateur, Vénus souffrante et son jeune fils attirent d'abord l'intérêt. Trois nymphes, témoins du prodige qui vient de s'opérer, le font remarquer au dieu Pan, peut-être un peu trop occupé de deux flûtes dont il joue. Plus loin, Adonis expire dans une attitude naturelle et touchante. Le sanglier, placé près de lui, indique le genre de sa mort. Ainsi que le Titien son maître, le Moretto, en groupant ensemble des femmes nues, d'un dessin agréable et d'une couleur séduisante, a employé un moyen de plaire dont l'effet est toujours sûr. Nous le trouverions encore imitateur habile et heureusement inspiré dans le choix de son paysage, composé d'un petit nombre d'arbres touchés avec esprit, si son lointain ne présentait un de ces anachronismes qu'offre rarement le Titien. Cette longue suite de bâtimens qui s'étend à l'horizon est une imitation trop exacte des principaux édifices de Venise. Au reste, puisque ce tableau ne mérite guère d'être critiqué que dans les accessoires, et qu'il offre dans la pensée comme dans l'exécution, plusieurs beautés réelles, il faut le placer sans hésiter au rang de ces ouvrages très-estimables, qui ne peuvent qu'honorer l'art et l'artiste.

Il n'a point été gravé.





1. Andromède pour l'

Perseus et Andromède.

A. G. 1850.



Sébastien Bourdon, Ecole Française.

1616 ~~~~~ 1662.

PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 7 pouces, largeur 4 pieds 11 pouces.

Un grand nombre d'artistes anciens et modernes, peintres ou sculpteurs, ont traité le sujet de la délivrance d'Andromède. Ils ont toujours choisi le moment où cette malheureuse fille de Cassiopée est exposée sur le rocher, et prête à être dévorée par le monstre. Sébastien Bourdon, qu'on citera toujours pour la fécondité et l'originalité de ses pensées, s'est frayé une route nouvelle, en adoptant le moment qui suivit l'action. Persée vainqueur du monstre, a posé près de lui son casque, son épée et son redoutable bouclier. Il se lave les mains dans le fleuve, afin d'effacer les souillures du sang du monstre qu'il vient de tuer, et dont le corps flotte sur les eaux. Andromède, honteuse de se voir nue, cherche à voiler ses charmes, mais l'amour la rassure et l'attire vers son libérateur. Plus loin, des Néréides, instruites par le combat dont elles ont été témoin des effets prodigieux que produit la vue du bouclier de Persée, s'amusent à présenter à la tête de la Gorgone, des plantes et des fleurs qui sont aussitôt changées en corail. Le palmier qui ombrage cette scène, la Victoire qui en cueille des branches pour les offrir au vainqueur, Pégase, qui, les nazeaux ouverts, l'œil animé et les ailes étendues, hennit de joie, sont autant de traits qui honorent le génie de Bourdon.

Dans le lointain, sur la rive opposée du fleuve, les parens d'Andromède qui ont vu le triomphe de Persée,

lèvent les mains vers le ciel, et se prosternent pour rendre grâces aux Dieux.

Ce tableau réunit presque tous les signes caractéristiques du talent de Sébastien Bourdon ; la fougue de l'imagination, des pensées neuves, mais souvent peu réfléchies ; un dessin assez correct, sans être d'un beau choix ; du mouvement et une sorte de grandeur dans l'ensemble, qui tient peut-être plus à l'enthousiasme, qu'à la science ; une exécution brillante et facile, mais parfois un peu négligée ; enfin une originalité bien marquée. En effet, la composition de ce tableau, quoique séduisante au premier abord, ne sauroit soutenir un examen réfléchi. Andromède est trop éloignée du rocher dont elle vient d'être détachée. Elle semble même, sans qu'on en devine le motif, continuer à s'en éloigner, et chercher à fuir son libérateur. Celui-ci, paroît ne plus penser à la beauté dont les charmes lui ont fait affronter de si grands dangers. Enfin la figure de la Victoire est plutôt un ange, qu'un personnage mythologique. Au reste, ces défauts sont amplement compensés par le poétique de la composition, la beauté des Néréïdes, de celle surtout, qui est sur le premier plan, par la fraîcheur du coloris et l'effet magique de l'ensemble.

Ce tableau fut peint pendant le séjour que Bourdon fit en Suède. Il a appartenu au comte de Bruhl, ministre du roi de Pologne, électeur de Saxe.

Il en existe une estampe portant *F. Basan excud.* On sait que ce marchand d'estampes fut aussi graveur, et qu'il termina beaucoup de planches qui n'avoient point été commencées par lui.





G. Normand sc.

Martyre de S.^t Étienne

Lodovico Cardi dit Cigoli, Ecole Florentine.

1559.....1613.

LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE.

Tableau de la Galerie de Florence.

Environ 12 pieds de haut, sur 8 pieds de large.

Ce sujet pathétique et qui permet aux peintres de se montrer savans dans l'expression des passions, a été retracé par plusieurs grands maîtres. Jules Romain, Annibal Carrache et Lebrun l'ont particulièrement traité avec une supériorité incontestable. Ce n'est donc pas une foible gloire pour Cigoli de mériter que son tableau reçoive aussi des éloges très-flatteurs. Plusieurs écrivains ou artistes italiens, semblent avoir épuisé pour le louer, tous les superlatifs que leur fournissoit leur langue abondante et flexible. Selon Piètre de Cortone, ce tableau étoit le plus beau que possédât la ville de Florence. « Quand il n'auroit fait que cet ouvrage, s'écrioit Baldinucci, il auroit mérité le nom de Corrège Florentin. »

Cet écrivain nous apprend de plus, que Cigoli fit des études nombreuses, afin de s'approcher le plus qu'il le pourroit de la perfection. Moyen de succès presque toujours sûr, quand d'ailleurs, l'artiste possède déjà un beau talent. Il fit plusieurs dessins et même des modèles pour disposer les hommes qui lapident le Saint de manière qu'ils ne parussent pas se jeter des pierres les uns aux autres. Il prétendoit, peut-être avec assez de fondement, avoir observé ce défaut dans plus d'un tableau d'ailleurs recommandable, où le même sujet étoit exécuté.

La simple inspection de la gravure prouve que les soins du Cigoli ne furent pas infructueux. Sa composition est grande et poétique. Le saint a une expression

juste, et les petits Anges qui descendent vers lui avec une palme et une couronne, tiennent de la manière gracieuse du Corrège. L'air froid et insouciant, le calme féroce de ceux qui commandent l'exécution, contrastent avec la fureur aveugle des bourreaux. Le lieu de la scène est riche et bien choisi. Cette architecture pittoresque, ce paysage indiqué par quelques arbres, cette église dont le premier des martyrs étoit diacre, tout est d'une grande et belle manière. Cigoli n'a eu garde d'oublier la part que Saint Paul, alors très-jeune et payen, prit à cet événement mémorable dans l'histoire du Christianisme. Il l'a montré dans le lointain, près d'une femme éplorée, et gardant les manteaux de ceux qui lapident le Saint.

L'exécution de ce tableau est digne de la pensée. Le dessin a de l'énergie et de la correction, la couleur, beaucoup de force et d'effet. C'est enfin une de ces peintures qui, par l'intérêt du sujet et la réunion des grandes parties de l'art, frappent au premier aspect, et ne redoutent nullement un examen plus attentif. Cigoli avoit trente-huit ans lorsqu'il peignit ce tableau pour Zaccaria Tondelli, qui le donna aux religieuses de Monte-Domini. Placé dans un coin d'une petite église, accessible seulement pendant quelques heures chaque jour, il fut long-temps inconnu du plus grand nombre des voyageurs, et même des habitans de Florence. La suppression des couvens fut avantageuse à la gloire du Cigoli. Son martyre de Saint Etienne, passa d'abord dans l'Académie des Arts, puis dans la grande Galerie, où il parut comme un trésor récemment tiré du sein de la terre.

Il n'a point été gravé.





Domestique pour le

deux Christ protestant et Croix.

par l'Esprit de



Dominique Lampieri dit le Dominiquin,
Ecole Bolonoise.

1581. 1641.

JÉSUS-CHRIST PORTANT SA CROIX.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-
house à Londres, peint sur cuivre.*

Hauteur 1 pied 8 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Presque tous les grands maîtres qui ont représenté ce sujet, l'un des plus pathétiques et cependant le moins souvent traité de tous ceux qu'offre la Passion de Jésus-Christ, ont admis dans leur composition les Saintes Femmes, Saint Jean, ce disciple chéri du Fils de Dieu, Simon, Nicodème et souvent même Sainte Véronique, personnage qu'aucun Evangéliste ne cite. Ils se sont ainsi ménagé la faculté de multiplier les épisodes et par conséquent de varier les expressions de leurs personnages. Le Dominiquin, qui rarement a introduit un grand nombre de figures dans ses tableaux, s'est seulement proposé de rendre avec énergie le moment où Jésus, conduit au Calvaire par une troupe de soldats, succombe sous le poids de l'instrument de son supplice. Près de lui sont deux bourreaux, dont l'un semble ordonner qu'on l'aide à soulever sa croix, afin qu'il puisse se relever et hâter sa marche, tandis que l'autre, par le même motif, le tire par la corde dont il est attaché. Simon de Cyrène, à qui l'un des deux bourreaux adresse la parole, tient déjà la croix et fait des efforts pour la soulever; un homme est derrière lui, vêtu d'un turban; un autre est à côté, et porte une échelle entre les échelons de laquelle il a passé sa tête. On aperçoit dans un chemin creux la suite de l'escorte de Jésus que précède un officier romain à cheval.

Si le Dominiquin ne posséda pas cette entente générale qui charme les yeux au premier aspect, cette magie produite par l'harmonie des lignes de la composition et par celle de la couleur et de la lumière; si ses draperies sont souvent mal jetées; si son paysage n'a pas la légèreté de celui des Carraches; par combien de beautés du premier ordre ne rachète-t-il pas ces défauts! Non-seulement il fut un des dessinateurs le plus corrects du beau siècle de la peinture, et posséda à un degré très-éminent l'art d'exprimer les passions, puisque le Poussin n'hésite pas à le considérer comme le premier dans cette partie de l'art, mais il n'a manqué au Dominiquin, pour être le plus fameux des peintres d'histoire, qu'un peu plus de chaleur et d'élévation. Presque toutes ses productions sont ou touchantes ou attachantes. Il en est même plusieurs devant lesquelles on ne peut se défendre d'un sentiment plus vif. Son tableau du Portement de Croix est de ce nombre. Malgré qu'on puisse lui reprocher une partie des défauts qui lui sont ordinaires, il est impossible de ne pas être pénétré de la plus franche admiration pour l'artiste, comme d'un sentiment aussi tendre que respectueux à la vue du Christ affaissé sous le poids de sa croix. Quel heureux contraste entre cette figure et celle des bourreaux et des soldats!

Ce tableau, qui passa du cabinet de M. de Seignelay dans la Galerie du Duc d'Orléans, ne fut porté qu'à 10,000 fr. dans l'estimation de cette Galerie, lors que nous avons vu vendre 60,000 fr., une seule figure d'Évangéliste de grandeur naturelle, peinte par cet illustre élève des Carraches, et conservée jadis dans la Galerie Giustiniani.

Le Portement de Croix a été gravé par *Henriques*, pour la Collection connue sous le nom de *Galerie du Palais-Royal*.



Lo studio per l'

la t. t. t. t. t.

Il t. t. t. t. t.



Guido Reni dit le Guide, Ecole Bolognoise.

1575.....1642.

LA CRÈCHE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois, et de forme octogone.

Hauteur et largeur, 3 pieds 7 lignes.

Le Guide fit des tableaux si opposés entre eux, pour la manière dont ils sont exécutés, qu'il est très-difficile de déterminer précisément quels sont les signes caractéristiques de son talent. On connoît de lui des tableaux extrêmement soignés, on en connoît aussi de très-négligés. Il a travaillé la moitié de sa vie pour sa réputation et sa fortune, qui furent considérables; et dans l'autre moitié, il n'a peint, le plus ordinairement, que des tableaux peu dignes de son pinceau. Quoiqu'il en soit, on lui reconnoît trois coloris différens qui peuvent indiquer avec quelque exactitude la date de chacune de ses productions.

Le premier est celui qu'il tint des Carraches, dont la couleur est le plus souvent matte et terne. Il s'en créa un second, lorsqu'il chercha à se rapprocher de la manière du Caravage. Alors ses lumières furent grises, et ses ombres noires; mais le coloris qu'il a le plus généralement pratiqué, est diamétralement opposé à celui du Caravage, dont il voulut faire tomber la réputation. Dans tous les tableaux qu'il exécuta à cette époque, sa couleur est claire et vague, ses ombres tendres et grisâtres, et tirant sur le vert, ce qui fait paroître ses chairs comme mortes. Souvent aussi, son coloris est argentin, et d'un effet très-séduisant. De tout temps, la beauté du pinceau, la facilité de l'exécution, l'esprit et la justesse de la touche, ainsi que l'accord le plus harmonieux ont été considérés

par les artistes, comme le type particulier des productions du Guide.

Son dessin a de la vérité, de la grâce, souvent de la noblesse, quelquefois de l'incorrection, rarement de l'énergie, mais toujours de la finesse. Il manque assez ordinairement de caractère et de fermeté dans les figures d'hommes, et ne sut jamais exprimer les fortes passions, ni les affections violentes; mais il a merveilleusement réussi dans les figures de femmes, qui seront à jamais des modèles de grâce et de beauté. Celles qu'il a représentées les yeux levés vers le ciel, soit qu'elles implorent, soit qu'elles expriment l'affliction, sont surtout d'un sentiment exquis. Elles prouvent évidemment que le Guide fit une étude particulière et constante du célèbre groupe de Niobé. Enfin, son style de draperies est excellent; les plis sont toujours larges et bien formés, disposés avec goût et nettement accusés.

De tout ce que nous venons de dire, nous concluons qu'il n'a manqué au Guide, pour être un très-grand peintre d'histoire, qu'un peu plus d'élévation dans les pensées, et de mieux entendre les grandes ordonnances.

Le sujet du tableau dont nous nous occupons est un de ceux qui convenoit le mieux au talent du Guide, parce qu'il n'offre que des sensations douces. Aussi, peut-on y louer sans réserve, et la beauté de Marie, et l'expression de sa douce humilité. La figure de Saint Joseph et le groupe des bergers, qui témoignent avec ce sentiment d'une foi pure, leur respect, leur amour, et leur admiration à la vue du Rédempteur si long-temps attendu, ne méritent pas moins d'éloges. La vive lumière qui éclaire cette scène, produit l'effet le plus vrai et le plus piquant.

Ce tableau a été gravé avec succès par *Fr. Poilly*. Les épreuves avant les deux Anges sont très-recherchées.





Jules Hermann pinx.

M^{re} Seyer sc.

Education d'Hercule.

Giulio Pippi dit Jules Romain, *lc. Romaine.*

1492-----1546

LA NOURRITURE D'HERCULE.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur bois.

Hauteur 3 pieds 11 pouces, largeur 2 pieds 8 pouces.

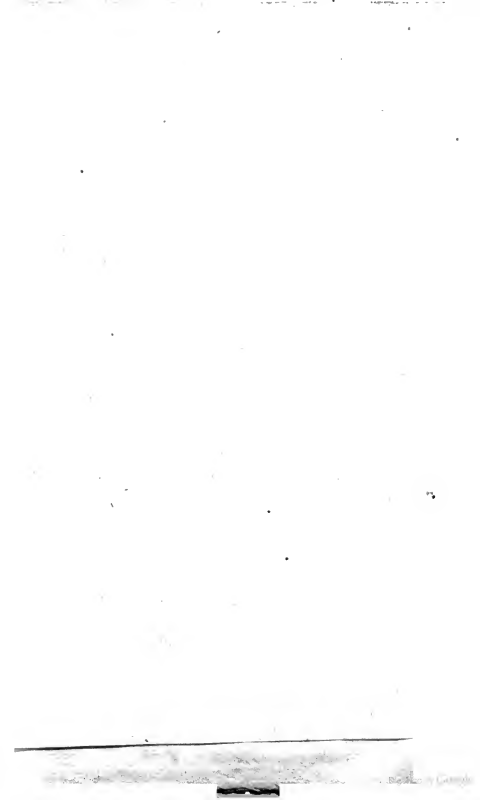
Jules Romain, disciple chéri de Raphaël, et son meilleur élève, fut aussi l'un des plus grands peintres d'Italie. Occupé presque continuellement dans sa jeunesse, à peindre d'après les dessins de son illustre maître, il en adopta d'abord la manière, mais il ne la suivit qu'imparfaitement, parce qu'elle n'étoit point innée chez lui. Ce ne fut qu'après la mort de Raphaël qu'il s'abandonna à son propre génie, et eut un caractère véritablement à lui. Dès-lors, on lui reconnut un esprit vaste, élevé, érudit, une tête éminemment poétique, une grande fécondité dans les idées, et surtout une fougue d'exécution prodigieuse. Mais le besoin de produire nuisit à la sagesse de plus d'une de ces compositions où, malgré l'immensité de leur cadre, son génie paroît encore avoir manqué d'espace.

Combien y remarque-t-on de pensées extraordinaires, extravagantes même, aussitôt fixées sur la toile que conçues, mais qui n'avoient besoin pour devenir sublimes, que d'être modifiées par la réflexion. Jules Romain a beaucoup étudié d'après l'antique, néanmoins son dessin, assez sévère, est souvent dur et manque de naïveté; ses figures de femme n'ont ni cette douceur, ni cette variété, ni cette grâce enchanteresse que son maître sut si bien imprimer aux siennes. Comme coloriste, il est aussi inférieur à Raphaël. Ses demi teintes sont noires, ses chairs d'un rouge qui tire sur la brique. On lui reproche enfin,

de s'être rarement occupé de l'harmonie et de la juste dégradation de la lumière. Comment, nous dira-t-on, avec des défauts aussi remarquables, Jules Romain a-t-il conservé son rang parmi les plus grands peintres? C'est que ses productions portent presque toujours l'empreinte de l'originalité, d'un génie vaste et profond et que dans tous les temps, les élans de son imagination brûlante, exciteront l'enthousiasme.

Dans son tableau de l'Education d'Hercule, l'artiste a représenté le fils d'Alcmène et de Jupiter, élevé par les Nymphes, quoiqu'il soit dit que sa mère le nourrit elle-même. A l'expression de la Nymphé qui donne le sein au jeune dieu, on devine aisément que son nourrisson est déjà d'une force surnaturelle; sans doute, Pallas le soutient sous les bras, pour rappeler qu'elle fut sa protectrice. Le paon tenant dans son bec une petite vipère, semble être là aussi pour rappeler les deux énormes serpens que Junon envoya vers son berceau, et qu'il étouffa, en badinant, dans chacune de ses mains. Enfin le paysage et les arbres chargés de pommes qu'on y remarque, semblent avoir quelques rapports avec le jardin des Hespérides dont Hercule fit la conquête.

Il faut convenir que, si telles furent les idées de Jules Romain, elles sont peu dignes de lui. Toutefois, ce tableau n'est point à dédaigner. On y retrouve la main du maître dans le dessin et la hardiesse de l'exécution. Il a été gravé par *Delignon*, pour la Galerie du Palais-Royal dont il a fait partie.





La figure pour l'

Bacchus joint coupe aux Nymphes.

C. Normand sc.



Laurent La Hyre, Ecole Française.

1606.....1656.

BACCHUS ENFANT CONFIE AUX NYMPHES.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 6 pouces, largeur 4 pieds 1 pouce 4 lignes.

De toutes les fictions mythologiques, celle de la Naissance de Bacchus est peut-être la moins heureuse. Selon Ovide et Manilius, Sémélé, fille de Cadmus, fondateur de Thèbes, en Beotie, ayant répondu à la tendresse de Jupiter, excita la jalousie de Junon. Cette déesse, sous la figure de la nourrice de Sémélé, suscita à sa rivale le désir de voir son amant dans toute sa gloire. Jupiter n'ayant pu la dissuader de ce dessein, et s'étant engagé par le Styx, à faire ce qu'elle désireroit, céda à ses instances. Il lui apparut au milieu des éclairs et de la foudre, embrasa le palais qu'elle habitoit, où elle-même périt consumée. Jupiter sauva l'enfant qu'elle portoit dans son sein, qu'on nomma Bacchus, et le renferma dans sa cuisse, jusqu'au terme des neuf mois révolus. Hygin et Lucien disent que Mercure le retira des flammes; et le porta à Nysus, qui le fit élever dans les autres du mont Nysa, en Arabie. D'anciennes traditions expliquent ainsi cette fable ridicule :

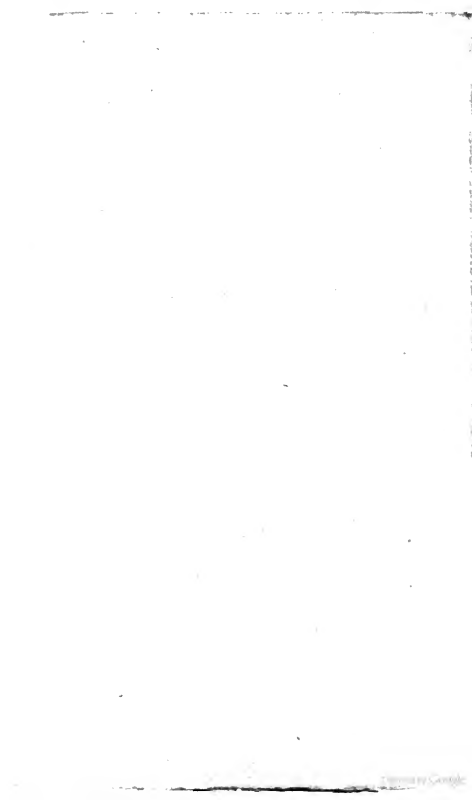
Sémélé, par quelque indiscretion, rendit publique une intrigue amoureuse qui lui attira la colère de son père. Elle fut obligée de fuir, et dans sa fuite, elle fut frappée du tonnerre. D'autres disent que Cadmus l'exposa sur les eaux avec son fils, que la mère succomba à ses maux, mais que Bacchus fut sauvé et confié aux

soins de différentes nourrices. On ajoute qu'il resta longtemps caché dans les antres d'une montagne appelée *Maros*, mot qui signifie cuisse, et qui donna lieu à l'équivoque de la cuisse de Jupiter.

Dans son tableau, La Hyre s'est conformé au texte de Lucien. Mercure remet le jeune Bacchus aux nymphes du mont Nysa, et leur apprend la haute origine du nourrisson qui leur est confié. L'une des nymphes tient l'enfant sur ses genoux, et le considère avec intérêt; deux autres écoutent attentivement le merveilleux récit de Mercure; une quatrième, appuyée sur un débris d'architecture, s'avance pour contempler celui qui va bientôt devenir l'objet des plus tendres affections.

Quoique La Hyre ne puisse pas être compté parmi les savaus dessinateurs, les figures de ce tableau ne manquent pas de correction ni d'une certaine grâce. Le groupe principal est heureusement disposé. Mercure indique sans équivoque l'objet de sa mission, et l'on devine sans peine le discours qu'il adresse aux nymphes. Enfin, le paysage est digne de la réputation de La Hyre, dans cette partie de l'art. Si l'on ajoute à cet éloge, que ce tableau est d'un coloris séduisant et d'une exécution très-soignée, on n'hésitera pas à le ranger au nombre des bonnes productions de son auteur.

Il n'a point été gravé.





Renard de Voies peint

M. Sogor sc.

La Vierge, Jésus, St Joseph et St Catherine

Léonard de Vinci, Ecole Florentine.

1452.....1519.

LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH ET SAINTE
CATHERINE D'ALEXANDRIE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur 2 pieds 8 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Ce tableau est un des plus beaux qui soient sortis du pinceau de Léonard de Vinci. Il faut croire qu'il en faisoit lui-même un cas particulier, puisque, contre sa coutume, il l'a signé des trois lettres D. L. V. On ne connoît qu'un autre exemple de ce chiffre de Léonard, que nous offre un tableau du cabinet de M. Sanytali, à Parme.

Ce qui distingue éminemment les ouvrages de Léonard de Vinci, a dit un artiste recommandable par son talent, et par ses écrits sur la peinture, est un dessin savant, où il cherche la beauté dans la nature même, sans la prendre dans les statues antiques : il s'est approché du goût des anciens sans les copier, mais en s'y prenant comme eux; et comme eux, il a tout à la fois la noblesse, la vérité, la grâce et l'énergie : terrible quand il peint les combats, il est rempli d'un charme céleste lorsqu'il offre des Anges et des Vierges.

L'idée qu'il s'étoit faite de toute la puissance de son art, l'a rendu difficile et long dans ses ouvrages; jamais ils ne lui paroissoient assez terminés; jamais il ne pouvoit transporter sur la toile ce qui se présenteoit à son âme. Il ne croyoit pas que la grandeur, la beauté des pensées, le dispensât de la beauté de l'exécution, et un de ses caractères distinctifs, est d'avoir réuni la chaleur de la composition et de l'expression, au fini extraordinaire des détails. C'est pour cette raison que plusieurs de ses ouvrages

n'ont point été terminés. Léonard tout vigoureux qu'il étoit, ne pouvoit supporter les efforts constans de son esprit, pour arriver à la perfection qu'il cherchoit. Une couleur trop également violette, est encore une des choses qui le distinguent. Mais comme elle est ménagée avec beaucoup d'art, elle a un aspect imposant, et quoique défectueuse, elle a trouvé des imitateurs.

Dans le tableau de l'Ermitage, il a représenté la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus. Plein de gaieté et de force, cet enfant cherche à découvrir le sein de sa mère; Saint Joseph debout à la droite du spectateur, sourit à l'enfant Jésus, avec une sorte d'affectation tout-à-fait originale et singulière dans un sujet sacré. Néanmoins, Saint Joseph n'en perd pas sa dignité. Du côté opposé, est Sainte Catherine d'Alexandrie, tenant un livre et une palme. On aperçoit devant elle la roue armée d'ougles de fer, instrument de son martyre. On prétend que cette figure est le portrait de la belle-sœur de Léon X. pour qui ce tableau fut fait.

Ce tableau a appartenu aux ducs de Mantoue. Il disparut de leur palais lors du pillage de cette ville par les troupes allemandes. On le croyoit anéanti depuis long-temps, lorsqu'en 1777, on vint l'offrir à l'abbé Salvadori, secrétaire du comte de Fermiane. Cet abbé craignant que le comte ne voulût l'acheter, tint son tableau caché et ne le laissa voir qu'à quelques amis discrets, parmi lesquels on compte M. de Pgrave, célèbre amateur. A la mort de l'abbé Salvadori, ses héritiers emportèrent ce chef-d'œuvre à Moris, bourg du Trentin, et ce fut là que les agens de Catherine II le découvrirent et l'achetèrent à grand prix. Il n'a point été gravé.





Le Dieu pousse!

M^{re} Sayer sc.

Moyse exposé sur les eaux.

Eustache Le Sueur, Ecole Française.

1617-----1655.

MOÏSE EXPOSÉ SUR LES EAUX.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 6 pieds 7 pouces 8 lignes, largeur 4 pieds 4 pouces.

L'histoire juive rapporte qu'après la mort de Joseph, qui avoit appelé près de lui son père Jacob et ses onze frères, le peuple d'Israël se multiplia tellement en Egypte, que Pharaon fut jaloux de sa prospérité. Afin d'empêcher qu'il ne devint plus puissant, il l'opprima, le surchargea de travaux pénibles, et poussa la barbarie jusqu'à ordonner aux sages-femmes de faire mourir tous les enfans mâles qui naistroient des Hébreux. Cet ordre, secret, n'ayant pas produit l'effet désiré, le roi fit proclamer un édit par lequel tous les enfans mâles de cette nation, devoient être jetés dans le Nil au moment de leur naissance.

Malgré cet ordre cruel, Jochabed, épouse d'Amram, de la tribu de Lévi, cachoit son fils depuis trois mois; mais forcée enfin d'obéir, elle fit un berceau avec des joncs enlacés, qu'elle eut soin d'enduire de poix et de bitume, elle y plaça son malheureux enfant, l'exposa sur les bords du Nil, parmi les roseaux, et ordonna à sa fille de se tenir près de là, pour veiller sur le sort de son frère. La fille de Pharaon se promenant avec ses compagnes sur le bord du fleuve, aperçut le jeune israélite, en eut pitié, se le fit apporter, et l'adopta. Dans la suite, cet enfant à qui l'on donna le nom de Moïse, fut le libérateur des Hébreux.

Le moment choisi par Le Sueur est celui où la malheureuse Jochabed vient de placer sur l'eau le frère esquiv

qui doit préserver son fils d'une mort qu'elle croit inévitable. Celui-ci crie, pleure, et tend vers sa mère ses petits bras supplians. Sur un plan plus éloigné, on voit la sœur du jeune Moïse qui suit le cours du Nil, pour observer ce que va devenir l'objet de ses alarmes. Sa démarche, son regard, toute sa personne, enfin, porte l'empreinte du sentiment dont son cœur est affecté. Mais cette figure, malgré sa perfection, est néanmoins subordonnée à celle de Jochabed, qui attire tous les regards. Le Sueur, sans altérer la beauté et la noblesse des traits de cette mère éplorée, lui a donné l'expression la plus vive et la plus vraie. Ainsi, il n'est pas une seule partie de ce tableau où l'on ne retrouve des marques de cette exquise sensibilité qui fut une des qualités de l'artiste que les François se plaisent à nommer leur Raphaël.

Ce tableau n'est pas seulement recommandable sous le rapport de l'expression et de la disposition de l'ensemble; le coloris, partie de l'art que Le Sueur ne posséda pas à un degré éminent, ne manque ici ni d'éclat ni de force. Jochabed est drapée noblement. Un voile jaune foncé, dont elle relève une partie avec la main gauche, couvre sa tête, et redescend sur une tunique bleu clair, changeant en violet rose, qu'accompagne un manteau rouge. La sœur de Moïse est couverte d'une étoffe grisâtre.

Ce tableau, qui fit partie de la Collection d'Houghton, a été gravé en Angleterre, par *Bernard Baron* en 1720, et *Richard Read* en 1779.





H. de. L'anno 1875

Mort de S. Eustachio du le. Euvre.

C. V. 1875



Eustache Le Sueur, Ecole François.

1617 ~~~~~ 1655

LA MORT DE SAINT ÉTIENNE, DIT LE JEUNE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 8 pieds 9 pouces, largeur 8 pieds 2 pouces.

Saint Etienne, dit le Jeune, eut avec le martyr dont il portoit le nom la triste et glorieuse ressemblance de succomber sous les attaques d'hommes furieux ou soldés, et de périr sans jugement.

Ce Saint, dont le génie du Raphaël françois a exhumé la gloire, étoit un moine Bythinien et vivoit au huitième siècle, sous le règne de Constantin Copronyme, l'un de ces nombreux Césars qui déshonorèrent le trône de Bysance, si impolitiquement fondé par Constantin I. Copronyme, surnom burlesque qui ne peut se traduire, étoit iconoclaste, ou ennemi des images, comme son père Léon. Il désira qu'Etienne le secondât; le solitaire, attaché au culte reconnu comme orthodoxe, rejeta ses insinuations et brava ses menaces. Les soldats de Copronyme l'accablèrent de coups de pierres, et l'un d'eux lui fracassa la tête avec un levier.

Telles étoient les données que l'histoire fournissoit à Le Sueur. Que fit notre immortel artiste? Il ne pouvoit choisir le moment même du meurtre; son âme y répugnoit : il avoit donc à choisir entre l'instant qui précéda et celui qui suivit. Son exquise sensibilité lui fit préférer ce dernier. Il avoit alors à représenter une scène de douleur pieuse; une de ces scènes dans lesquelles aucun artiste ne le surpassa jamais.

Dans sa composition, le crime est consommé; les bourreaux se sont éloignés. Des fidèles seuls environnent les restes mortels du martyr. Les deux sexes, la vieillesse et l'enfance se pressent autour de ces restes vénérés. Des femmes surtout, telles que Le Sueur les savoit peindre, des femmes, des mères, se livrent à l'excès de la douleur; tandis que des hommes, dans l'âge mur, et des vieillards se disposent à rendre au Saint les derniers devoirs. Les femmes pleurent et prient, les hommes agissent ou se disposent à agir; chacun garde le caractère que lui a donné l'auteur de la nature. Etoit-ce un calcul de la part de l'artiste? non; il a trouvé dans son âme ces contrastes, dont l'effet étoit d'autant plus sûr qu'il ne l'avoit pas laborieusement cherché.

Après avoir admiré ce qu'il y a d'excellent dans la partie poétique du tableau, nous devons de semblables éloges à la partie pittoresque. Cette figure du Saint, qu'un vieillard soulève par les pieds, est très-hardie et même neuve dans un des sujets le plus fréquemment traités. L'artiste, en la présentant sous cet aspect, a su éviter des raccourcis désagréables. Il n'a oublié ni le vêtement ecclésiastique, qui caractérise son principal personnage, ni l'amas de pierres qui indique le genre de sa mort; et il a donné au Saint les formes de la jeunesse pour augmenter l'intérêt. Remarquons enfin que dans cette composition de dix-neuf figures, il n'en est pas une seule qui ne prenne à l'action une part très-active. Le corps du Martyr est un centre vers lequel tout se dirige.

Ce tableau qui fit partie de la fameuse collection *Houghton*, a été gravé par *F. Aliamet*.



M. J. J. J. J. J.

Le Cœur pur.

La Présentation de la Vierge au Temple.



Eustache Le Sueur, Ecole Française.

1617.....1653.

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 4 lignes, largeur 3 pieds 1 pouce.

Des critiques sévères ont reproché aux peintres un grand nombre de fautes et d'anachronismes. Ils ont eu trop souvent raison à l'égard de ceux que le savoir et surtout un jugement sain n'ont pas dirigés. Mais on doit avouer aussi, que, dans certains sujets, l'artiste qui ne sauroit pas prendre un parti, et se décider entre plusieurs versions contradictoires, n'auroit autre chose à faire qu'à rester dans l'inaction. La présentation de la Vierge au Temple, est un de ces faits qui ont été long-temps controversés par les Docteurs de l'Eglise. Ils ne furent même jamais bien d'accord entre eux, sur quelques unes de ses principales circonstances, telles que l'âge qu'avoit Marie, lors de cette présentation. Celui de trois ans fut d'abord admis dans les bréviaires, et on le mentionnoit encore au temps du pape Paul III. Sixte-Quint supprima de l'oraison ce passage; et chez la plupart des peintres, la jeune Marie a depuis sept jusqu'à douze ans. Le Sueur s'est conformé à cette dernière opinion, parce qu'elle lui permettoit de développer avec grâce les formes de sa figure principale.

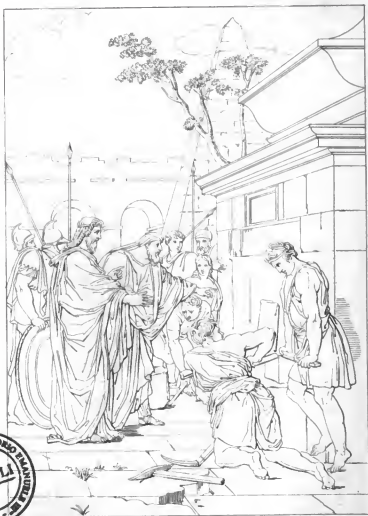
Quoique le titre qu'on donne généralement à ce tableau soit : *la Présentation de la Vierge au Temple*, il est évident que ce n'est pas le fait principal que l'artiste a voulu représenter, mais un des momens qui le précéderent :

sans doute celui où Marie, conduite vers le Temple par Sainte Anne, sa mère, se proposoit d'adorer l'éternel.

Quelle qu'ait été l'intention de Le Sueur, sa composition est d'un caractère original, et bien digne de ce peintre admirable, qui, sans avoir jamais vu l'Italie, fut, si l'on peut s'exprimer ainsi, plus véritablement italien dans la conception de ses sujets, que tant d'autres artistes, vainement nés dans la patrie de Raphaël. Le Sueur, si digne d'éloges pour sa manière grande et simple de draper ses figures, n'en a point fait de supérieures, sous ce rapport, à celle de Sainte Anne, dont l'expression est d'ailleurs aussi juste que noble. Le groupe de mendiants rappelle ce que l'on disoit de Virgile, « qu'il conservoit » toujours sa dignité, même lorsqu'il jetoit du fumier » à terre. » Ces deux femmes, dont l'une tient l'enfant qu'elle allaite et l'autre est avancée en âge, ce vieillard même, avec sa béquille, n'ont rien de l'aspect repoussant que des peintres, doués d'un sentiment moins délicat, se seroient cru obligés de leur donner. Il n'est pas permis de les méconnoître pour ce qu'ils sont; mais Le Sueur s'est arrêté à propos, et n'a retracé qu'une belle nature accablée par l'infortune.

Ce tableau exécuté d'un pinceau facile, aura, pour la plupart des admirateurs de Le Sueur, un mérite particulier. Il étoit une de ses productions jusqu'ici le moins généralement connues. Il n'a point été gravé.





Le Soudan pers.

C. Normand sc.

Darius fait ouvrir le tombeau de Nidocris

Eustache Le Sueur, Ecole Française.

1617 ~~~~~ 1655.

**DARIUS FAIT OUVRIR LE TOMBEAU DE
NITOCRIS.**

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 4 lignes, largeur 3 pieds 4 pouces 10 lignes.

Ce sujet, essentiellement moral, est consacré par le récit d'Hérodote, qui est aux historiens ce qu'Homère est aux poètes. Offrant à l'artiste les moyens de se montrer expressif sans exagération, et d'introduire sans efforts dans sa composition une heureuse variété de rangs, d'âges et de costumes, il sembloit, par cela seul, appartenir de droit à l'âme élevée et mélancolique de Le Sueur. On peut seulement être surpris que le Poussin ne le lui ait pas enlevé.

L'anecdote retracée dans la belle composition de Le Sueur, est une de celles qui jettent tant de charmes dans l'ouvrage du père de l'histoire. Nitocris, selon Hérodote, étoit reine de Babylone, et épouse d'Evilmérodac. A l'exemple de la fameuse Sémiramis, elle embellit et fortifia la capitale de son empire. Près de mourir, elle voulut que son tombeau fût placé sur une des principales portes de la ville. Une inscription annonçoit à ses successeurs que ce monument renfermoit de grandes richesses, mais elle leur recommandoit de n'y toucher que quand ils y seroient forcés par une impérieuse nécessité. Environ 60 années après, 514 ans avant l'ère vulgaire, Darius, fils d'Hystaspes, que le meurtre du faux Smerdis, et une circonstance singulière avoient placé sur le trône de Perse, entreprit sa folle et funeste expédition contre les Scythes. Il crut qu'il lui étoit permis de s'approprier des trésors sur lesquels personne n'avoit encore osé jeter des mains.

avides. Il fit donc démolir l'entrée de l'édifice; mais quelle fut sa surprise, quand il ne trouva près du squelette de Nitocris que ces foudroyantes paroles : « *Si tu n'avois pas été dominé par une avarice insatiable, tu n'aurais pas violé l'asile des morts.* »

La composition de *Le Sueur* est un modèle parfait de ce que l'artiste doit exposer aux yeux, et de ce que, guidé par un goût pur, il doit leur dérober. Les premières pierres du monument ont cédé aux efforts de trois hommes robustes, et l'intérieur est enfin offert aux regards du monarque: mais son expression seule, et celle des gens de sa suite, annoncent la présence du cadavre près duquel est l'inscription. Il seroit impossible de rendre avec plus de justesse, que *Le Sueur* ne l'a fait, la surprise mêlée de quelque honte qu'éprouve Darius. Un vieux satrape, qui avoit sans doute conseillé cette action blâmable, contribue par son expression, plus prononcée encore que celle du prince, à expliquer le sujet. Plusieurs soldats et un des ouvriers sont animés des mêmes sentimens, tandis qu'un jeune homme qui regarde fixement Darius est placé là d'une manière fort ingénieuse, comme pour indiquer au spectateur les reproches que mérite le monarque.

Il est inutile d'insister sur le mérite de cette excellente composition, sur la justesse et la vérité du mouvement dans les figures accessoires, sur la belle disposition des draperies, et la noble simplicité du fond. Notre gravure démontre suffisamment que tout, jusqu'aux objets inanimés, concourt à caractériser l'action.

Bernard Picard a gravé ce tableau, que *Le Sueur* peignit pour M. de Grândmont.





Michel Ange gravé

Roval sc.

La Sainte Famille.

Michel-Ange Buonarroti, Ecole Florentine.

1492.....1539.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la Galerie de Florence, peint en détrempe.

Environ 3 pieds et demi de diamètre.

Vasari et Condivi, les historiens, les élèves et les amis de Michel-Ange, disent positivement qu'il ne peignit qu'un très-petit nombre de tableaux de chevalet. Cependant presque toutes les collections des souverains, et même celles de quelques particuliers, passent pour en contenir plusieurs. Mais, comme la plupart sont à l'huile, et que l'impétuosité du génie de Michel-Ange, la fougue de son imagination et son aversion pour cette espèce de peinture, qu'il appeloit dédaigneusement un ouvrage de femmes, sont généralement connues, il est permis de douter de l'authenticité de tous les tableaux à l'huile qu'on lui attribue. Quand la nomenclature, que nous donne Vasari, de toutes les productions de cet illustre maître, soit en peinture, soit en sculpture, soit en architecture, ne viendrait pas à l'appui de notre opinion, il y auroit encore en sa faveur la diversité des manières dont ces ouvrages sont exécutés. Il est donc raisonnable de croire que toutes ces peintures à l'huile, qu'on donne à Michel-Ange, ont été faites par ses plus célèbres imitateurs, au nombre desquels sont : Daniel de Volterre, Sebastien del Piombo, Baptiste Franco, et Marcello Venusti. Ce dernier, surtout, selon Vasari, rendoit admirablement les pensées de Michel-Ange, et fit un grand nombre de tableaux de chevalet d'après ses dessins. De là vient que plusieurs de ces morceaux, marqués

au cachet du génie de Michel-Ange, lui sont communément attribués. Parmi ces derniers, celui qui représente l'enlèvement de Ganimède, est le plus généralement connu. Il est cependant un de ceux qu'on peut assurer n'être pas de la main de Buonarroti; car ce grand artiste qui ne peignit jamais de portraits, parce qu'il ne pouvoit, disoit-il, s'assujettir à copier servilement la nature; ne se seroit certainement pas amusé à répéter ses propres compositions, et l'on compte jusqu'à quatre répétitions de ce tableau, qui toutes seroient dues à son pinceau.

Le roi de Prusse possède l'enlèvement de Ganimède qui s'est vu long-temps à Rome dans la Galerie Giustiniani (1), il y en a un autre à Vienne qui fait pendant à la singulière composition du songe de la vie humaine peint sur ardoise et attribué également à Michel-Ange (2); on en voyoit aussi un à Rome, dans la Galerie Corsini. C'est sans doute celui qui fait aujourd'hui partie de la Galerie de *Corsham house*, château situé à quatre-vingt-dix-sept lieues de Londres, dans le comté de Wiltshire. Nous ne compterons pas celui que les historiens de l'art disent avoir été peint par Baptiste Franco, sur un dessin de Michel-Ange, parce que nous supposons qu'il est un des trois déjà cités. Enfin, le quatrième fut peint sur bois par Sébastien del Piombo. Le fonds de ce dernier est différent. Le peintre a placé sur le troisième plan à droite, l'ancien temple de la Paix; des bergers; une ville au bas d'une montagne, sur laquelle on découvre plusieurs monumens; un fleuve que l'on passe sur deux ponts

(1) Il a été publié dans les *Annales du Musée* par M. Landon. Voyez le volume *GALERIE GIUSTINIANI*, pl. 42.

(2) Gravé par G. D. de Rossi et par Van Hoy D. V. Stiern, avec des différences très-remarquables.

pour arriver à la ville dont les édifices sont du plus beau style, etc. De tous les enlèvemens de Ganimède attribués à Michel-Ange, celui que nous considérons comme véritablement sorti de sa main est le bas-relief qu'on voit à Rome dans la Galerie de Lucien Bonaparte. Il pourroit bien avoir servi de type à tous les tableaux que nous venons de citer.

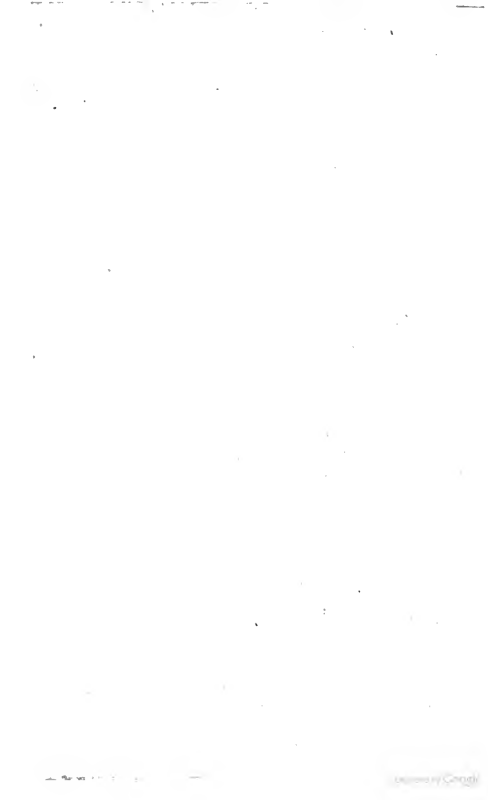
Cette digression qu'on jugera peut-être étrangère au sujet de cet article, nous a paru devoir donner plus de prix au tableau de la Sainte Famille, exposé dans la tribune de la Galerie de Florence, parce qu'il est du très-petit nombre de ceux dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute. Tous les historiens de l'art en ont parlé. Vasari dit expressément « que, de tous les tableaux de chevalier » peints par Michel-Ange, celui-ci est considéré comme » le plus fini et le plus beau. » Michel-Ange, jeune encore, le fit lorsqu'il revint de Rome à Florence, pour y sculpter la statue colossale de David. Un connoisseur, appelé Angelo Doni, lui demanda cette Sainte Famille, et l'artiste en voulut avoir 70 écus (un peu moins de 400 fr.). Doni fit difficulté de payer cette somme; mais ce n'étoit pas le moyen de réussir près de Michel-Ange, que de lui contester quelque chose. Il doubla aussitôt le prix du tableau, et Doni, qui savoit apprécier les ouvrages d'un tel peintre, dut se résigner à lui donner les 140 écus qu'il demandoit.

Dans ce tableau, la singularité de l'action des personnages caractérise parfaitement Michel-Ange. La Vierge agenouillée élève sur son épaule l'Enfant Jésus, pour le remettre à Saint Joseph, placé derrière elle, et qui s'empresse de le recevoir. Ces diverses attitudes ont quelque chose d'éminemment original. D'autres peintres auroient placé ces trois figures seules dans un appartement ou un paysage;

mais tourmenté, pour ainsi dire, par le besoin de montrer sa science dans le dessin, Michel-Ange a représenté sur un plan éloigné plusieurs hommes nus qui semblent prêts à se baigner. Il est inutile d'insister sur le peu de convenance de cet épisode avec le sujet principal; bornons-nous à remarquer que le style de ces figures accessoires annonce la manière fière et savante de celui qui déjà étoit reconnu pour le plus étonnant des dessinateurs.

Ce tableau est extrêmement fini, ce que l'on peut regarder encore comme une singularité; et plus d'un demi-connoisseur, entraîné par un enthousiasme peu réfléchi, n'a pas manqué d'y louer jusqu'à la beauté du coloris. C'auroit été la première et la dernière fois que Michel-Ange eût mérité cet éloge; mais la vérité oblige à dire qu'il ne s'écarta pas à ce point de son système habituel. On sait qu'il auroit cru déroger à sa manière puissante et terrible, s'il eût cherché à charmer les yeux; tandis qu'il se sentoit fait pour frapper et subjuguier les âmes. Ici donc, comme dans ses fresques immortelles, la couleur est terne et rien n'annonce que l'artiste ait songé au clair-obscur. On y retrouve, en un mot, Michel-Ange avec les défauts dont il ne daigna jamais se corriger; mais aussi avec les beautés du premier ordre qui ont fait de lui un artiste incomparable.

Ce tableau n'a point été gravé.



Le Rapin en Égypte



Santibel. Estéban Murillo, le. Espagnole.

1618 ~~~~~ 1682.

LE REPOS EN ÉGYPTE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 4 pieds 1 pouce 4 lignes, largeur 5 pieds 5 pouces 8 lignes.

Murillo est du nombre des artistes dont la vie offre des particularités propres à faire aimer leurs personnes autant que leurs ouvrages. Rien de plus intéressant, que de lire chez les biographes de ce peintre, comment, âgé seulement de vingt-quatre ans, et résolu d'aller se perfectionner en Italie, il se procura, pour entreprendre ce voyage, les ressources indispensables dont il étoit entièrement dénué. Il achète une assez grande quantité de toiles, les partage en plusieurs morceaux, les imprime lui-même, puis il peint sur les uns, des passages mystiques et des fleurs sur les autres. C'étoit sans doute, rabaisser un talent déjà recommandable. Mais Murillo espéroit que, devenu une espèce d'ouvrier, il se procureroit ainsi, en peu de temps, l'argent que peut-être alors, son mérite comme peintre d'histoire, n'auroit pu lui faire trouver. Son ingénieuse idée eut tout le succès qu'elle méritoit : un marchand qui se disposoit à partir pour l'Amérique, lui acheta toute cette pacotille, et Murillo se mit incontinent en voyage. Différentes circonstances voulurent qu'il n'allât pas plus loin que Madrid. Il y trouva Vélasquez, jouissant alors d'une grande réputation, et qui s'honora, en fournissant au jeune artiste les moyens d'étudier dans les Palais Royaux, les chefs-d'œuvres des plus grands-maitres. Destiné à se placer lui-même parmi les peintres du premier rang, Murillo tira de ses travaux le parti le plus avantageux pour le perfectionnement de ses talens; et

après un séjour de trois années dans la capitale de l'Espagne, où il ne cessa d'étudier les ouvrages de Paul Véronèse, du Titien, de Rubens et de Vandyck, il revint dans sa ville natale, où il jouit long-temps de la gloire que lui méritoit son talent.

Ce peintre, comme la plupart des grands-maitres, eut trois manières différentes, qui se succédèrent à mesure que ses études constantes perfectionnèrent son talent. Dans ses premières productions, on remarque un pinceau fier et hardi, un dessin plus vrai que correct. Dans la suite, sa touche acquit plus de moelleux, ses carnations devinrent plus fraîches. Enfin, ses derniers et ses plus nombreux tableaux sont mieux dessinés, la nature y est mieux choisie, et l'on y reconnoît un pinceau plus franc, plus vigoureux et plus ferme. C'est cette dernière manière qui lui valut en Espagne le titre glorieux de prince des coloristes, qu'il partage aujourd'hui dans le reste de l'Europe, où ses productions sont mieux connues, avec Titien et Rubens. Ainsi que presque tous les coloristes, Murillo manque souvent de pureté dans son dessin, et ne connut pas la beauté des formes antiques; mais du moins la nature est rendue chez lui avec une naïveté charmante.

Le Repos en Egypte que nous publions, possède les principaux caractères du sujet. L'Enfant Jésus endormi attire tous les regards et Marie charme par l'expression bien sentie de son amour maternel. Ce que nous venons de dire du style de Murillo, ne nous permet pas d'insister sur la physionomie commune des deux petits Anges. Tout ce qui tient au coloris ne mérite que des éloges. Le fond indique le climat ardent de l'Egypte, et concourt, par sa vigueur, à l'harmonie générale.

Ce tableau n'a point été gravé.





La Vierge, Jésus, St Joseph, St François et St Jérôme.

Pietro Vannucchi dit le Pérugin, *lc. Romaine.*

1446-----1524.

LA VIERGE, JÉSUS, S^r. JOSEPH, S^r. FRANÇOIS
DE SALES ET S^r. JÉRÔME.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur bois.

Hauteur et largeur 5 pieds 4 pouces 6 lignes.

Pierre Vannucchi, surnommé le Pérugin parce qu'il naquit à Pieve, lieu situé dans cette contrée de l'état de l'église qu'on appelle Pérugin, fut élève de Nicolo Alunna, de Pietro della Francesca, peintres aussi médiocres que peu connus, et passa ensuite dans l'école d'Andrea del Verrocchio, où il fut l'émule de Léonard de Vinci. Ses principaux élèves sont Pinturicchio, Andrea di Assisi, Orazio di Paris, Gaudenzio Ferrari, enfin le divin Raphaël.

Quoique le Pérugin appartienne essentiellement à l'époque de la renaissance de l'art, et que ses productions soient très-inférieures à celles de son illustre élève, son seul titre à la célébrité n'est pas d'avoir eu un tel disciple. Il a prouvé, par quantité de tableaux, encore très-recherchés, qu'il tient un rang distingué parmi les maîtres de l'art.

Le tableau, dont nous donnons le trait, offre, contre toute vraisemblance, une réunion de personnages qui vécurent dans des siècles différens. Au milieu d'un chétif paysage, qui rappelle ceux de Raphaël, l'Enfant Jésus, posé à terre sur des langes et le dos appuyé sur un coussin, est adoré par sa mère, Saint Joseph, Saint François de Sales, et Saint Jérôme. Un chœur d'anges qui tiennent des branches de lis, symbole de la pureté de Marie,

descend du ciel et couronne cette singulière composition. Si la disposition de ce tableau est bizarre et tient du style gothique qui régnoit à l'époque où vécut le Pérugin, et dont il ne put entièrement se défaire, ce défaut est amplement compensé par de véritables beautés. La figure de Saint Jérôme est noble et d'un dessin savant. Vannucci a su, sans altérer les formes de ce pieux solitaire, lui conserver l'empreinte des jeûnes et des macérations qu'il s'infligeoit pour dompter ses sens; la draperie amaranthe qui couvre sa tunique grise est largement ajustée, les tons en sont riches et les plis étudiés avec soin. La Vierge, dont la robe ponceau est recouverte par un large manteau bleu, doublé de vert, a cet air gracieux qu'on admire dans toutes les têtes de femmes de ce maître, et qu'après avoir puisé, comme Léonard de Vinci, chez le Verrocchio, il communiqua à l'inimitable Raphaël. Saint Joseph, vêtu d'une robe pourpre qu'une draperie jaune accompagne, est dans une attitude vraie, mais dénuée de noblesse; son expression ne manque pas de finesse. Enfin Saint François de Sales, qu'on reconnoît à son habit de moine et à ses stygmates, n'est point inférieur aux autres figures de ce tableau, sous le rapport de la touche et de la manière dont il est ajusté, mais il est nul quant à l'expression. En général, cette peinture se fait remarquer par la précision avec laquelle la nature y est imitée, par une aimable simplicité et une certaine grâce particulière au Pérugin. Le coloris en est assez bon et ne manque pas d'éclat; le pinceau en est facile, quoique très-soigné. Le seul défaut de quelque importance qu'on puisse reprocher à cette production est l'absence de toute perspective aérienne.

Ce tableau n'a point été gravé.





Libreria di Ordine piazza S.

1890. 1891. 1892.

Agar ramené vers Sara par Abraham.

Pietro Veretlini dit Piètre de Cortone,
Ecole Florentine.

1596.....1669

AGAR RAMENÉE VERS SARA PAR ABRAHAM.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 6 pieds 6 pouces, largeur 5 pieds 8 pouces.

Nous l'avons déjà dit en d'autres termes, la manière de Piètre de Cortone séduira toujours, même ceux qui se croiront obligés de la critiquer, d'après l'austérité de leurs principes, parce qu'elle n'est jamais dénuée de grâce, et qu'elle annonce chez l'artiste une rare facilité: Quintilien caractérisoit ainsi Ovide, auquel toutefois Piètre de Cortone ne peut être entièrement comparé !
« Il abonde en défauts agréables. »

La Genèse dit que Sara, épouse d'Abraham, se croyant frappée de stérilité, invita le patriarche à prendre pour seconde femme leur servante Agar. Celle-ci devenue enceinte, méprisa sa maîtresse. Sara, qui exerceoit sur son mari un très-grand ascendant, chassa, de son consentement, une importune rivale ; mais l'Ange de l'Eternel apparoissant à Agar, lui conseilla de retourner vers sa maîtresse, et de s'humilier devant elle. Il lui prédit pour la consoler, que son fils seroit fort et courageux. Ce fils fut Ismaël, devenu depuis le compagnon de la détresse de sa mère, lorsqu'elle alla une seconde fois dans le désert, par ordre d'Abraham et de Sara, fière d'avoir enfanté Isaac.

Il est heureux pour Piètre de Cortone, qu'une tradition reçue depuis long-temps, fasse connoître son sujet. Autrement, on pourroit croire qu'il a voulu représenter quelque événement arrivé dans des temps modernes.

Il y a bien, à la vérité, quelque vague réminiscence du grand style dans le costume d'Abraham, mais les deux femmes nous reportent à plusieurs milliers d'années après l'événement. Cette Sara, dont le caractère dût être un peu revêché, est ici une jeune et jolie dame qui, assise avec assez de grâce, semble examiner la femme de chambre que son intendant vient lui présenter, et consentir à l'admettre à son service. Une description de ce tableau nous apprend que, dans cette figure, « on reconnoît une maîtresse qui, satisfaite d'avoir montré qu'elle » pouvoit punir, pardonne avec complaisance. » Voici bien ce que l'on est convenu d'appeler des *beautés de commentateur*, et nous nous ferions un véritable scrupule de nous exprimer de la même manière, pour deux raisons évidentes : l'une, que jamais Piètre de Cortone ne brilla dans l'expression, l'autre, que les plus grands-maîtres dans cette partie, n'auroient sans doute pas, plus que lui, songé à réaliser des nuances de sentiment tellement fugitives, qu'elles échapperont toujours au pouvoir de l'art.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que le hangar et la draperie placés derrière Sara, blessent le costume autant que le reste de la composition. Il faut aussi admettre, puisque Piètre de Cortone l'a voulu ainsi, que l'enfant ailé qui voltige derrière Agar, est l'Ange de l'Eternel ; et ne pas voir en lui un petit amour. En résumé, on peut appliquer à toutes les parties des tableaux de ce peintre agréable, ce que Taillasson dit seulement des expressions de ses têtes : « Elles plaisent, quoiqu'elles ne soient pas tout-à-fait justes, et quelquefois, elles font oublier ce qui leur manque. »

Ce tableau, qui vient de la galerie Houghton, a été gravé à Londres par *J. B. Michel*.

Nicolas Poussin, Ecole Française.

1594.....1665

MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds, largeur 4 pieds 2 pouces 8 lignes.

Poussin a peint deux fois ce sujet; le tableau dont nous donnons le trait fut fait pour M. de Gillier, et après avoir appartenu successivement à M M. de l'Isle Sourdière, de Bellievre, de Dreux, de Scignelay, il a passé de la Collection du Palais-Royal dans celle de M. le comte de Stafford, à Londres.

La Bible raconte que les Israélites, conduits par Moïse dans les déserts de l'Arabie, à la sortie de la fertile Egypte, parvinrent près d'Horeb, dans une solitude appelée Réphidim. Exténués par la soif, ils murmurèrent contre leur chef; mais Dieu fit cesser les frayeurs de Moïse, qui craignoit d'être lapidé. Il lui ordonna de frapper un rocher avec cette verge fameuse, qui avoit opéré déjà tant de prodiges. Moïse obéit. L'eau jaillit du rocher, et les Israélites désaltérés s'apaisèrent.

Le texte est très-concis sur cet événement miraculeux; et ce fut peut-être un avantage réel pour l'artiste. En de telles occasions, le génie a plus de liberté; ce qu'il produit lui appartient plus intimement que quand il trouve en quelque sorte sa composition tracée par l'auteur auquel il a emprunté son sujet. Poussin a donc pu déployer ici une de ses vastes et magnifiques ordonnances qui l'ont placé et le maintiendront toujours au premier rang.

Moïse touche le rocher de sa puissante baguette, et déjà

les eaux ont jailli. Derrière lui, son frère Aaron, élevant une main vers le ciel, apprend aux Israélites à bénir le Dieu qui seul a pu faire cesser leur détresse. Plusieurs d'entre eux saisissent parfaitement sa pensée; mais l'habile peintre les a groupés sur un plan un peu éloigné. Les figures le plus rapprochées de l'œil du spectateur ne sont occupées qu'à étancher leur soif. L'activité de leurs mouvemens n'ôte rien à la grâce qui, par-dessus tout, devoit présider aux conceptions d'un homme si bien pénétré des principes des artistes anciens. Sur le premier plan, à droite, on voit une femme avec deux enfans. Ces sortes de groupes sont souvent insignifiants dans les grandes compositions. Ici, c'est une mère qui, lorsqu'un de ses fils a déjà bu l'eau bienfaisante, présente à l'autre le vase auquel elle n'aura recours elle-même qu'après eux. Les figures que l'on aperçoit au loin annoncent, par leur abattement, les extrêmes souffrances auxquelles étoit réduite la horde fugitive. Le petit enfant placé à gauche est un modèle charmant de ces idées naïves, qu'un grand maître peut se permettre sans conséquence dans les sujets les plus graves, afin de varier ses compositions, sans tomber dans la caricature. Son attitude prouve assez qu'il n'éprouve plus le besoin de se désaltérer, et fait naître un sourire involontaire.

Poussin étoit dans la force de l'âge et du talent; il avoit environ quarante ans lorsqu'il peignit ce tableau, l'un des plus corrects et des mieux exécutés de tous ceux que l'on doit à son pinceau.

Il a été gravé par *Et. Baudet*; mais cette estampe, quoique la meilleure, de celles exécutées d'après cette composition, ne donne pas une très-juste idée de la peinture.





M. Fournier del.

G. Monod sc.

Le Frappement du Rocher.



Nicolas Poussin, Ecole Française.

1594.....1665.

MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces 4 lignes, largeur 5 pieds 10 pouces 8 lignes.

Poussin, dégoûté du séjour de Paris, où il avoit été appelé avec une sorte de solennité, et qui l'avoit exposé à tous les ressentimens de la médiocrité jalouse, revint à Rome, véritable patrie d'un artiste tel que lui. Ce fut alors qu'en 1649, il peignit pour son ami, le peintre Stella, un tableau de Moïse frappant le rocher, sujet qu'il avoit déjà traité environ quinze années auparavant. Plusieurs grands maîtres italiens lui avoient donné l'exemple de répéter une composition avec de légères différences, propres seulement à empêcher que le second tableau ne passât pour une copie. Mais il se sentoit trop d'imagination, il étoit trop « animé du désir de bien faire, » comme il le dit dans une de ses lettres, pour imiter un exemple si favorable à la paresse.

Son nouveau Frappement du Rocher n'eut donc avec le premier, d'autre ressemblance que celle du sujet. Loin de sentir sa verve se refroidir avec l'âge, Poussin, qui n'opéroit que d'après des principes sûrs, a mis dans cette seconde composition encore plus de pathétique et de feu que dans la première. Si elle lui cède sous le rapport de l'ordonnance, elle exprime le sujet avec plus d'énergie : la détresse, le désespoir du peuple d'Israël, s'y font encore mieux sentir. Ici, c'est une vieille femme qui tient dans ses bras sa fille mourante, et qui implore pour elle ainsi que pour son

petit-fils, quelques gouttes de la source salutaire. Plus loin, une autre femme, penchée sur le genou de son mari, semble résignée à la mort, tandis que, celui-ci soutenu par son fils, se soulève à l'aspect du miracle qui va leur rendre à tous l'existence. Rien de plus expressif que l'empressement de tous ces infortunés, qui, d'un mouvement unanime, se précipitent vers le ravin où l'eau coule. Rien de plus noble que les attitudes de ces vieillards, qui songent avant tout, à rendre grâce à Dieu d'une faveur autant signalée que nécessaire, et dont l'un exprime sa profonde reconnaissance, en se prosternant la face contre terre.

Nous ne dissimulerons pas que l'on a reproché à Poussin d'avoir représenté Moïse touchant encore le rocher de sa baguette, lorsque déjà l'eau couloit à grands flots. Cette critique porte sur les deux compositions; mais elle est plus spécieuse que solide. Le peintre n'ayant qu'un instant dont il puisse disposer, doit y réunir tout ce qui sert à mieux caractériser son sujet. Ainsi, Moïse touche encore le rocher quoique déjà le prodige ait commencé à s'accomplir. Pourquoi? parce que s'il se tenoit debout, près de ce même rocher, son attitude seroit glaciale; et que si l'eau ne couloit pas encore, il régneroit dans l'action une incertitude très-voisine du ridicule. Que d'objections de cette espèce on s'épargneroit, si, avant de les hasarder, on réfléchissoit sur ce qu'une connoissance approfondie de l'art a permis ou défendu aux hommes de génie!

De toutes les bonnes gravures exécutées d'après ce tableau, celle de *Claudine Stella* mérite la préférence. Dans aucune le dessin et l'on peut dire la couleur du Poussin ne sont rendus avec autant de vérité; sous ce dernier rapport cette estampe est un véritable chef-d'œuvre.

Nicolas Poussin, Ecole Française.

1594.....1665.

L'EXTRÊME ONCTION.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, Cleveland-House à Londres, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Aucune production célèbre dans les arts ou la littérature, ne prouve mieux que ce tableau, combien l'intérêt du sujet est capable d'étendre, de fortifier, si l'on peut dire, le génie de l'artiste ou de l'écrivain. De tous les tableaux qui composent la suite des sept Sacremens, l'Extrême-Onction passe avec raison pour le plus admirable; à quoi doit-il cet avantage insigne? c'est en très-grande partie à un sujet éminemment pathétique.

Il ne faut cependant pas croire que, pour parvenir à produire ce sublime monument de son génie, Poussin n'ait eu qu'à exécuter la première pensée qui se seroit offerte à lui. Au contraire, il n'a jamais mieux fait paroître la profondeur de son jugement, et l'attention qu'il apportoit à méditer long-temps ses compositions. L'administration des secours de la religion à un chrétien mourant pouvoit être traitée de vingt manières différentes. Ce n'étoit pas là un de ces faits historiques où la marche de l'artiste est tracée d'avance. Parmi une foule de scènes douloureuses et imposantes qui ont lieu en de telles circonstances, Poussin avoit à choisir une de celles qui produiroient le plus d'intérêt. L'examen de son tableau fera connoître avec quelle prodigieuse sagacité, il a su remplir cette tâche difficile.

D'abord, il reporte le spectateur aux premiers temps du Christianisme, et ainsi, ce tableau, pour la grandeur du style, se trouve en harmonie avec les six autres. Le prêtre vénérable qui assiste le mourant, et ses acolytes, ne diffèrent en rien, pour le costume, des autres personnages. C'est le temps où l'Eglise ne se distinguoit que par les vertus de ses ministres; le temps voisin de celui où les apôtres n'avoient ni or ni argent, mais effectuoient des miracles, au nom de Jésus de Nazareth. L'homme étendu sur un lit de douleur, et qui va bientôt échanger le bonheur périssable de ce monde, contre une félicité éternelle, n'est point parvenu à la vieillesse. Son bouclier, son épée, sa lance, suspendus près de lui, montrent que naguère encore, il défendoit avec courage, sa patrie, sa religion et sa famille. Cette famille se presse autour de lui; et le peintre a nettement indiqué chaque personnage, par la place qu'il occupe, et le degré d'émotion qu'il éprouve. L'épouse du guerrier chrétien lui présente le dernier de leurs enfans, comme pour retenir, par une vue si chère, son âme fugitive, ou du moins pour appeler sur ce jeune innocent les dernières bénédictions d'un père. L'enfant étend vers ce père chéri des bras caressans. Comment éprouveroit-il un sentiment plus profond, plus pénible? Il ne sait pas encore ce que c'est que la mort. De l'autre côté, son frère aîné, déjà susceptible de réflexion, examine avec inquiétude et une sorte d'effroi, leur père expirant. Telle est la justesse de son action, que, malgré qu'on n'aperçoive que son buste, on sent qu'il se hausse sur la pointe des pieds, pour mieux voir celui dont la langueur lui cause des alarmes qu'il n'avoit point encore connues. La sœur de ces deux enfans, jeune vierge parvenue à un

âge où elle peut connoître toute l'étendue de la perte que sa famille et elle-même vont faire , élève vers le ciel ses mains pures , et le conjure de suspendre le fatal arrêt. Il est impossible de méconnoître la mère du mourant , dans cette femme vénérable et toute éplorée , placée derrière l'un des assistans du ministre de l'autel. Cette dernière figure , celle dont on n'entrevoit que la tête , et le jeune homme agenouillé sur le premier plan , concourent par la vérité de leur expression , à l'effet de cette scène pathétique. Plus loin , une femme penchée sur le lit , est plongée dans l'abattement. Il n'en faut pas douter , c'est la sœur de celui qui inspire des regrets si vifs et si généraux. Deux autres femmes debout , sont des parentes ou des amies ; enfin , comme pour prolonger et étendre partout le sentiment de tristesse qui domine dans cette composition , Poussin a placé dans le fond de l'appartement , une suivante affligée ; car le bon époux , le bon fils , le bon père , n'a pu être qu'un maître plein de douceur , et la mort d'un homme de bien , est un événement funeste pour tous ceux qui l'ont connu.

Il n'est que trop ordinaire aux grands peintres de remplir leurs compositions par des épisodes au moins inutiles , lorsqu'ils ne sont pas déplacés. Ce n'est pas ainsi que le Poussin , guidé par un goût sûr , a agi dans cette production merveilleuse. Il ne nous reste à parler que de deux figures , et elles complètent l'intérêt de cette scène solennelle. Le médecin qui a donné ses soins au père de famille expirant , remet une potion à un jeune serviteur : son geste annonce qu'elle ne pourroit plus rendre la santé à celui dont la dernière heure est venue , et que pour lui , toute la science d'un ami compâtissant est désormais inutile.

Tant de pensées nobles , pathétiques , ou sublimes ,

auroient perdu presque tout leur mérite, si le Poussin n'eût su joindre au génie qui invente le génie qui sait rendre ses inventions sensibles. Sous ce rapport encore, son tableau de l'Extrême-Onction ne sauroit trop être admiré. Jamais il n'y eut de plus belle ordonnance. Chaque figure, d'un dessin très-correct, et drapée avec noblesse, offre des expressions de la plus grande justesse et vraies sans exagération. Depuis long-temps il est reconnu que le bas-relief antique de la *mort de Méléagre* a fortement inspiré Poussin pour la marche générale de sa composition; mais qui oseroit lui en faire un reproche, lorsque le peintre françois a su tirer un si grand parti de l'idée première du sculpteur grec, et se la rendre propre en la perfectionnant? Qui jamais reprocheroit à La Fontaine d'avoir saisi une moralité indiquée par Esope, pour en faire le sujet d'un apologue inimitable?

Afin que ce tableau approchât de la perfection, autant qu'il est permis aux ouvrages des hommes, il se trouve que le coloris austère du peintre étoit celui qui convenoit le mieux à ce sujet mélancolique. Les tons chauds du Titien, les couleurs brillantes de Rubens, auroient produit ici moins d'effet que les teintes rembrunies du Poussin. Ces dernières surtout, eussent été presque un contre-sens, au lieu que dans l'Extrême-Onction, comme dans le *Déluge*, Poussin a eu l'insigne bonheur que tout, jusqu'à son goût de couleur, concourût à l'effet général. Ce n'est donc pas sans raison que l'on considère ce tableau non-seulement comme un des plus capitaux de ce grand maître, et peut-être son chef-d'œuvre, mais encore comme un des chefs-d'œuvres de l'art.

La gravure de *Pesne* donne l'idée la plus juste de la perfection de ce tableau.

N. Poussin gravé

Combattre de Jérualem.

C. Monod sc.



Nicolas Poussin, Ecole Française.

1594.....1665.

CONTINENCE DE SCIPION L'AFRIQUAIN.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 7 pouces 8 lignes, largeur 4 pieds 10 pouces 2 lignes.

Il est rare qu'en politique, les bonnes actions ne soient pas aussi des actions utiles à la cause que l'on défend. Le trait représenté par Poussin s'est reproduit plusieurs fois dans l'histoire. Scipion imita la grandeur d'âme qu'avoit fait paroître Cyrus, lorsqu'il rendit à Abradate, roi de la Susiane, la belle Penthée, son épouse, et chacun d'eux changea ainsi un ennemi en un allié fidèle. On sait combien Alexandre accrut sa gloire, lorsque, ayant en sa puissance la famille de Darius, il respecta l'épouse de ce roi. Un fait à peu près semblable honore aussi Turenne.

L'action qui fait le sujet du tableau dont nous nous occupons, eut lieu, lorsque Scipion, déjà célèbre, et qu'il le devint bien plus encore dans la suite, par la défaite d'Annibal, commandoit en Espagne les armées romaines. Son père et son oncle y étoient morts les armes à la main, et il lui fallut non-seulement déployer ses talens militaires, mais se rendre recommandable par de grandes vertus, pour ramener la fortune sous les aigles romaines.

L'un de ses plus beaux faits d'armes fut la prise de Carthage la neuve, encore aujourd'hui connue sous le nom de Carthagène. Elle eut lieu l'an de Rome 542. Ses soldats crurent lui faire une offrande flatteuse, en lui amenant une jeune espagnole d'une rare beauté, qu'ils considéroient comme la plus riche part du butin qu'ils venoient de faire. Scipion apprenant qu'elle devoit épouser

un jeune prince Celtibérien , nommé Allutius , et partisan des Carthaginois , fit dire à celui-ci de se rendre près de lui , afin qu'il pût recevoir intacte celle dont il pleuroit la perte. « Je vous l'ai gardée avec soin , lui dit Scipion , » pour que le présent que je veux vous en faire soit digne » de vous et de moi. Je vous la remets et , avec elle , la » somme que ses parens m'ont fait recevoir pour sa » rançon. » Allutius éperdu de joie , ne savoit comment lui exprimer sa reconnaissance. Scipion lui dit : « Venez l'ami de Rome. »

Il le devint en effet , et entraîna dans son nouveau parti un grand nombre de ses concitoyens. Scipion eut d'autant plus de mérite à se vaincre ainsi lui-même , que , selon l'excellente remarque de Veilleïus Paternulus , souvent citée avec raison , il étoit alors jeune , célibataire et vainqueur (*et juvenis , et cælebs , et victor*).

À la belle ordonnance du tableau , où ce fait est représenté , à la sagesse de cette composition expressive , il est impossible de méconnoître Poussin. Le jeune proconsul par un signe non équivoque , remet à Allutius la belle captive , dont toute la personne exprime à la fois la reconnaissance et la pudeur. Le guerrier espagnol escorté de quatre de ses concitoyens , dont le peintre a varié avec goût les costumes , s'incline avec respect devant son bienfaiteur. Deux lieutenans sont les seuls romains qui accompagnent Scipion. Poussin a pensé que , protégé par sa gloire , et au moment où il s'illustroit par une action si noble , il n'avoit pas besoin d'un plus nombreux cortège.

Nous ne dissimulerons pas qu'il y a dans ce tableau une figure qui nous paroît déplacée ou à peu près inutile. C'est celle de la Victoire qui couronne le héros. Outre qu'une si facile allégorie pouvoit être inventée

par des artistes fort inférieurs à Poussin, ce mélange de personnages réels et d'êtres imaginaires a toujours été condamné par des hommes sensés. Si l'on disoit, pour autoriser cette allégorie, que Jules Romain, dans son tableau du Triomphe de Titus et de Vespasien, exposé au Musée du Louvre, a aussi introduit une Victoire qui couronne les deux vainqueurs, on prouveroit seulement que Poussin, en copiant une faute réelle d'un de ses plus illustres devanciers, n'a pas même eu ici le foible avantage de l'invention.

On ne se permet jamais qu'à regret de censurer de tels maîtres, mais l'intérêt de l'art l'exige, et l'on a bientôt le plaisir de compenser une légère critique par de nombreux éloges. Par exemple, dans l'examen de ce tableau, on se rendroit coupable d'injustice, si l'on négligeoit d'observer qu'une partie de la ville est consumée par les flammes : sur le premier plan, le spectateur charmé jouit de la vue d'une action généreuse, tandis que les lointains lui rappellent ces effets cruels de la guerre, que le vainqueur le plus humain ne peut presque jamais empêcher. Ce contraste, aussi admirable que naturel, ne pouvoit être négligé par un peintre aussi profond et aussi philosophe que Poussin.

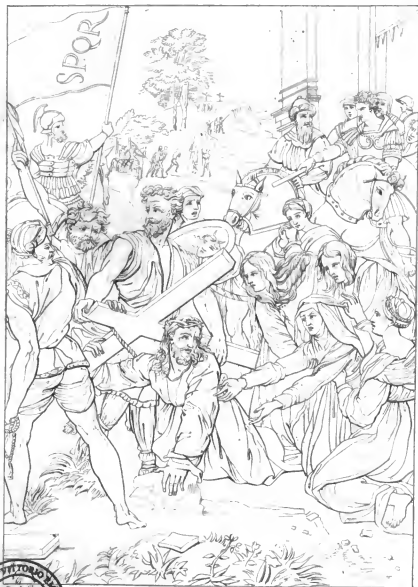
Ce tableau fit partie de la plus célèbre Collection qu'ait jamais possédée l'Angleterre. Celle d'Houghton, dans la province de Norfolk, formée par la famille Walpole, ou des comtes d'Orford. Cette Collection, connue pour ne contenir que des originaux du meilleur choix, étoit composée de 232 tableaux. Elle fut vendue pour 50,000 liv. ster. (1,200,000 fr.) à l'impératrice de Russie, Catherine II, par George comte d'Orford.

Si l'on ajoute foi à ce que dit Dallaway, dans son

ouvrage sur les beaux-arts en Angleterre, cette princesse n'auroit pas acquitté toute la somme convenue, mais seulement 36,000 livres sterlings, (864,000 fr.)

Le tableau de la Contenance de Scipion a été gravé par *Cl. Dubosc* et *François Legat*.





Royal 20.



Le Portement de Croix dit Lo Spasimo di Sicilia.

Raphaël Sanzio d'Urbino, Ecole Romaine.

1483.....1520.

LE PORTEMENT DE CROIX.

Tableau de la Collection du Roi d'Espagne, peint originellement sur bois, et transporté sur toile, en 1818.

9 pieds 11 pouces de haut sur 7 pieds 2 pouces de large.

Ce tableau, connu sous le nom de *lo Spasimo di Sicilia*, fut peint à Rome, pour le monastère des frères du mont Olivet à Palerme, dit Sainte Marie du Spasme. Il faillit être anéanti au sortir des mains de l'artiste. Le vaisseau qui le portoit à sa destination ayant fait naufrage, sans qu'on pût rien sauver de ce qui étoit dessus. Peu après il fut retrouvé dans la mer de Gènes, flottant sur les eaux et renfermé dans une caisse qui le préserva de tout dommage. La renommée bientôt publia la beauté et le mérite de ce chef-d'œuvre; les moines de Palerme le réclamèrent, et, après avoir récompensé généreusement ceux qui l'avoient sauvé, le placèrent dans le lieu pour lequel il avoit été fait. Là, au dire de Vasari, il étoit en plus grande réputation que le mont Etna. L'Espagne est redevable à Philippe IV de la possession de ce tableau. Ce fut lui qui détermina les frères du monastère de Sainte Marie du Spasme à le lui céder, moyennant une rente très-considérable.

On y voit Jésus succombant, pour la première fois, sous le poids de sa croix, à ce détour où un officier de justice le tira par la corde dont il étoit lié, pour l'obliger à hâter sa marche; au moment où il dit aux saintes femmes : « Ne pleurez point sur moi, mais sur vous-mêmes et sur vos propres enfans. » (St. Luc, ch. XXIII, v. 28 à 31). La mère du Sauveur, à genoux et dans une attitude suppliante, implore la compassion de ceux qui maltraitent

si inhumainement son fils; mais ses exhortations et ses larmes ne pouvant fléchir leur barbarie, elle succombe à sa douleur. Saint Jean, la Madeleine, Marie, femme de Cléopas, et non Sainte Véronique, comme dit Vasari, s'empressent de la secourir et la soutiennent sous les bras. Derrière ce groupe, Marie, sœur de la mère de Jésus, est debout, et, les mains jointes, témoigne sa vive affliction. Que de noblesse et de majesté dans la figure de la Vierge! Quelle sublime expression! Combien est grande et énergique la douleur de la Madeleine, et quel charme inexprimable dans la jeune femme, qui, ainsi que la Madeleine, prête ses secours à la Vierge! La figure du disciple chéri de Dieu pouvoit-elle aussi avoir plus de beauté et de finesse! Etoit-il possible de donner plus de variété aux physionomies de tous ces personnages, qu'un même sentiment anime, enfin, quel art n'a-t-il pas fallu pour conserver à la Vierge, au milieu de tant de perfections, cette supériorité qui devoit distinguer la mère du Sauveur! Mais il est un autre prodige que la vue seule du tableau peut expliquer. C'est celui par lequel Raphaël est parvenu à subordonner ce groupe merveilleux à la figure du Christ plus merveilleuse encore. On ne sauroit avec des paroles faire concevoir combien est belle cette figure, dont tous les traits respirent cette bonté et cette majesté que le peintre d'Urbino sut toujours imprimer à la figure de Dieu. Malgré la force de son expression, la tête du Christ conserve toute sa noblesse, et bien que toutes les parties essentielles des os et des muscles y soient indiquées avec une grande délicatesse, le grandiose des formes principales n'y perd rien. La main qui pose sur la pierre est admirable sous tous les rapports et la manière ingénieuse dont la manche est rajustée pour que cette main ne soit point cachée, mérite aussi d'être remarquée: les plis semblent n'avoir fait qu'une demi-action,

et n'être point encore retombés de tout le poids de l'étoffe. Jésus, de son autre main, retient la croix dont Simon le Cyrénéen cherche à le soulager. Mouvement sublime par lequel Raphaël a sans doute voulu rappeler que le fils de Dieu souffroit volontairement et parce que cela étoit nécessaire à l'accomplissement du grand œuvre de notre rédemption.

Parmi les soldats qui accompagnent le Sauveur, celui qui lui pousse fortement la croix sur l'épaule, est remarquable par son air de férocité. L'officier de justice, vu de dos est un véritable chef-d'œuvre. Ce personnage, d'une nature commune, mais sagement dessinée, et dont l'action est en parfaite harmonie avec son caractère, établit le plus heureux contraste avec la figure du Christ. Pourquoi le Dominiquin, dans son célèbre tableau de la flagellation de Saint André n'a-t-il pas imité un pareil exemple? Sa figure principale auroit plus de noblesse et celle du bourreau moins de cette beauté sublime dont les sculptures du beau siècle de la Grèce ont pu seules lui fournir le modèle.

Le tableau de *lo Spazimo di Sicilia* n'est pas seulement recommandable sous le rapport de l'invention et de la composition, deux choses bien distinctes, mais que, les amateurs et les artistes médiocres confondent ordinairement; il se fait encore remarquer par le mérite de son exécution, qui n'est point inférieur à celle des meilleures productions de Raphaël. Nous n'entreprendrons pas d'analyser toutes ces beautés de détail dont le tableau seul peut donner une idée parfaite; nous nous bornerons à réfuter R. Mengs qui a prétendu, dans sa prolixe dissertation sur cette peinture, qu'elle n'avoit jamais été restaurée, et qu'on devoit la considérer comme une des mieux conservées du maître. Admirateur passionné de Raphaël il a

sans doute avancé ce fait pour avoir occasion de critiquer M. de Cumberland, qui a prétendu que dans ce tableau, les chairs étoient trop noires, et les figures du fond trop rapprochées de l'œil par le manque de perspective aérienne. M. de Cumberland, qui attribuoit ces défauts aux différens vernis dont le tableau avoit été successivement couvert, remarquoit de plus que dans le groupe des soldats il se trouve une jambe qui n'appartenoit à aucune figure (ce qui est vrai), qu'une telle faute ne pouvant être imputée à Raphaël, il falloit que des mains étrangères aient été chargées de remédier à quelque dommage majeur. Ce que nous pouvons assurer, c'est que, lorsque ce tableau est arrivé à Paris, il étoit à peu près dans l'état où M. de Cumberland l'avoit vu. Ce chef-d'œuvre, peint originairement sur bois, a été transporté sur toile et restauré complètement à Paris en 1818. Il a été renvoyé en Espagne et se voit aujourd'hui à Madrid.

L'estampe gravée par *Augustin Vénitien*, d'après le tableau de *lo Spasimo di Sicilia*, est fort recherchée, quoiqu'elle ne rende pas les beautés de l'original. Elle est marquée du chiffre du graveur et porte la date de 1517. Il y a des épreuves qui portent la date de 1519, cependant la planche n'étoit point alors retouchée. *François Villamena* en a fait une copie dans laquelle on ne retrouve pas le chiffre d'Augustin Vénitien, ni les deux croix qui sont sur le sommet du Calvaire dans l'estampe originale. Il y a de plus, au bas de la sienne, deux distiques latins et l'adresse : *Romæ, Ant. Lafrery*. Ce tableau a encore été gravé par D. *Cannégo* et nouvellement par *Fernando Selma*, artiste espagnol très-distingué.



Raphaël pinx.

La Vierge au Poisson

Reprod. so.



R. Sanzio, dit Raphaël d'Urbain,
Ecole Romaine.

1483.....1520.

LA VIERGE AU POISSON.

*Tableau de la Galerie du roi d'Espagne, à Madrid,
peint sur toile.*

Hauteur 7 pieds 4 pouces, largeur 5 pieds 3 pouces.

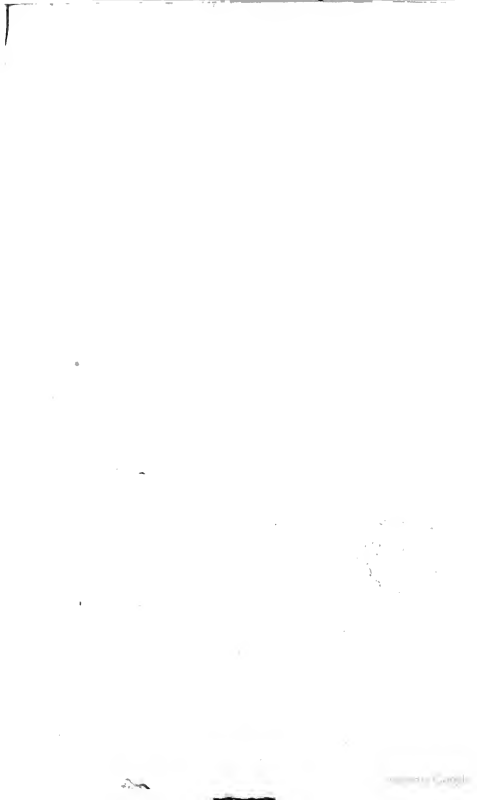
Raphaël est de tous les peintres celui qui a le mieux réussi dans la représentation des figures de Vierges. Le Corrège même, son égal dans quelques sujets, ne sauroit pour ceux-ci lui être comparé. Ses Vierges, il est vrai, sont extrêmement gracieuses et respirent l'innocence et la pudeur virginale; mais à ces trois caractères, que Raphaël posséda à un degré plus éminent encore, il ne joignit pas, comme lui, cette sublime décence, cette majesté surhumaine, enfin ce certain air de vénération pour un fils dont elles semblent reconnoître intimement la divinité. De la réunion de ces précieux caractères, qui produit une expression si prodigieuse qu'elle n'a pu être copiée, ni en peinture ni en gravure, naît ce respect le plus profond et cette admiration sans réserve, dont le spectateur le moins pieux ne peut se défendre à la vue des Vierges de l'illustre peintre d'Urbain; sentiment que n'inspirent pas toujours celles du Corrège, qui n'offrent, le plus ordinairement, que l'image d'une femme charmante badinant avec son enfant.

La Vierge au poisson, ainsi nommée à cause du jeune Tobie qui vient lui faire hommage du poisson dont le ciel rendit miraculeusement la vue à son père, réunit toutes les beautés que Raphaël savoit si bien imprimer à ces sortes de figures. Celle de Jésus est d'une naïveté charmante.

Le mouvement qu'elle fait pour prendre la main du fils de Tobie, qu'un ange lui présente, est d'un naturel et d'une grâce inimitables et la figure de l'ange est aussi belle que toutes celles qui sont sorties du pinceau de Raphaël, c'est dire qu'elle est parfaite. Saint Jérôme, que caractérise le lion qui est à ses pieds, a infiniment de noblesse; enfin, le jeune Tobie offre toute la vérité d'un portrait. Peut-être est-ce celui du fils du particulier qui commanda ce singulier sujet, et à qui l'on doit en attribuer l'idée bizarre.

Ce tableau que Raphaël peignit pour l'église de Saint Dominique à Naples, s'est vu long-temps à Saint Laurent de l'Escurial. Il est du nombre de ceux qui, après avoir été bien rentoilés et restaurés à Paris, ont été renvoyés à Madrid en 1818. Il a été gravé en 1782 par *Fernando Selma*, célèbre artiste espagnol, et, depuis peu, à Paris sous la direction de *Chatillon*. Ces deux estampes diffèrent essentiellement de celle de *Marc-Antoine* représentant le même sujet. Cette dernière paroît avoir été exécutée plutôt d'après un dessin de Raphaël que d'après le tableau. Nous la citons comme étant de *Marc-Antoine*, parce qu'on la lui attribue assez généralement. Cependant Mariette, Barth et autres connoisseurs prétendent qu'elle est de *Marc de Ravenne*, son élève. Les épreuves avec le chiffre de Marc Antoine sont après la retouche; celles qui portent, de plus, *Ant. Sal. exc.* leur sont postérieures; enfin, il existe une copie assez médiocre de cette planche, dont les épreuves se reconnoissent à ce que les têtes de la Vierge, de Jésus et de Saint Jérôme, sont ornées d'auréoles. Elles portent également l'adresse d'*Ant. Sal.*

S. A. R. MONSIEUR, possède une belle copie de ce tableau peinte sur porcelaine et exposée au salon de 1818 par Madame Jaquotot.





L'apôtre prier.

C. Normand sc.

La Vierge, l'Enfant Jésus, St Sixte et St Barbe.

Sanzio ou Raphaël d'Urbino, le Romain.

1483.....1520.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINTE BARBE
ET SAINT SIXTE.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 9 pieds 3 pouces, largeur 7 pieds.

Tout est réellement céleste dans cette composition. Les draperies qui cachotent aux regards même des bienheureux, l'intérieur du céleste sanctuaire, se sont repliées à la venue de Marie, qui, pleine de grâces et de majesté, s'avance, tenant son divin fils entre ses bras, et foulant les nuages d'un pied léger. Des chœurs de Chérubins, qu'on entrevoit dans le fond du séjour sacré, lui forment une auréole éclatante de lumière; sur le devant, deux jeunes Anges sont dans l'attitude de la méditation. Saint Sixte et Sainte Barbe se prosternent : celui-là est un vénérable pontife reconnoissable à la richesse de son costume; la Sainte, d'une beauté céleste, et dans la fleur de l'âge, laisse néanmoins à Marie l'incontestable supériorité qu'elle doit avoir.

Cette composition, originale dans un genre où, même du temps de Raphaël, il étoit si difficile aux peintres de ne pas suivre les routes tracées, fut faite pour les bénédictins de Saint Sixte à Plaisance. Vasari la loue en peu de mots, mais avec énergie, comme un ouvrage extraordinaire. Ce témoignage est d'autant plus précieux, qu'il vient de l'ami et de l'élève de Michel-Ange. Il prouve que les contemporains mêmes de Raphaël, surent rendre justice aux bonnes productions de son pinceau.

Ce tableau fut long-temps une des principales causes qui attiroient à Plaisance les amateurs de l'art, voyageant en Italie. Dans l'année 1754, Auguste III, roi de Pologne et électeur de Saxe, en fit l'acquisition pour 40,000 écus romains, (près de 220,000 francs), selon l'écrivain qui a décrit les tableaux de la Galerie de Dresde. Le traducteur françois de Vasari dit : 22,000 écus, (environ 120,000 francs), cette somme seroit toujours considérable, et prouveroit la grande estime que l'on faisoit de ce chef-d'œuvre. Il en existe, ajoute ce traducteur, une belle copie, faite du temps de Raphaël. Peut-être les propriétaires se déterminèrent-ils, par cette circonstance, à vendre l'original. Ce fut là, pour le dire en passant, un des plus mauvais calculs que jamais les Italiens aient pu faire. Peu à peu on les détermine par l'appât de l'or à renoncer aux chefs-d'œuvres transportables qu'ils doivent à leurs grands maîtres. Ces hommes illustres n'ayant point eu de successeurs chez eux, la terre classique des beaux arts n'aura peut-être plus à montrer, dans un certain nombre d'années, que des fresques menacées par la main du temps d'une destruction inévitable. Que les Italiens y songent. L'événement qui leur a rendu, bien restaurés, bien rentoilés, tant d'excellens ouvrages, étoit jusqu'alors unique dans l'histoire de l'art, et ne se renouvelera probablement pas.

Quelque fût le mérite de ce tableau, il étoit naturel qu'il éprouvât des critiques; et la plus forte de toutes est venue de Winckelmann : « Il n'est pas, a-t-il dit, de la meilleure » manière de Raphaël, et quoique le dessin y fasse reconnaître sa main, le coloris en est mauvais. » Mais auparavant il avoit donné les plus magnifiques éloges : « Au mélange merveilleux d'une douce innocence et

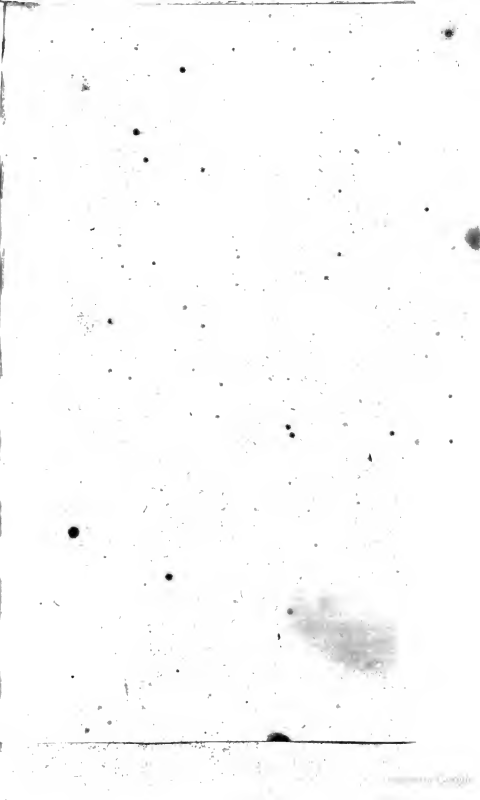
» d'une majesté célestes, exprimées sur la physionomie
» de la Vierge » il n'avoit pas cru possible de « rien
» concevoir de plus grand, de plus noble que le contour
» de cette figure admirable. » Enfin, il avoit parlé des
autres personnages avec le même enthousiasme, à l'ex-
ception des deux petits anges sur lesquels il gardoit un
silence absolu.

Nous avons cru devoir faire ce rapprochement pour
ceux qui considèrent Winckelmann comme une autorité.
Quant à nous, même en mettant à part ces contradic-
tions, qui ôteroient toute importance à son opinion, nous
avouons qu'il nous a toujours paru plutôt un érudit très-
recommandable qu'un observateur d'un goût sûr, prin-
cipalement lorsqu'il cesse de parler des statues antiques.
Les connoissances par lesquelles on apprécie un bas-relief,
une figure de marbre ou de bronze, sont loin de suffire
pour juger un tableau de grand maître, et peser avec
impartialité ses défauts et ses beautés.

Voici, nous osons le dire, l'exacte vérité sur cette com-
position de Raphaël : lorsqu'il l'exécuta, il avoit déjà
rejeté ce que la manière de Pérugin, son maître, offroit
de mesquin; mais on ne s'aperçoit pas, à la figure de
Saint Sixte, qu'il eût encore adopté pour ses personnages
de vieillards le grand caractère des têtes de Michel-Ange;
ce qui suffiroit pour démontrer qu'il peignit ce tableau
vers le temps où il exécuta sa célèbre fresque dite l'Ecole
d'Athènes. Cette tête de Saint Sixte paroît n'être qu'un
portrait. Quant au coloris, si durement traité par Winc-
kelmann, il est suave dans les deux têtes de femmes, et
harmonieux dans les nuages. Seulement l'éclat du fond
sur lequel se détache le groupe principal nuit à l'effet
général. Au reste, cette Madone peinte sur toile et non

sur bois, comme la plupart des autres tableaux à l'huile de Raphaël, arriva en Saxe très-dégradée et a probablement souffert, soit dans ce pays, soit en Italie, des repeints de quelque artiste ignorant. Les petits anges, dont Winkelmann n'a rien dit, sont peut-être les deux plus belles figures de ce tableau; mais le savant antiquaire a sans doute pensé, comme Mengs, Cochin, et quelques autres, que Raphaël n'avoit pas su toujours exprimer la naïveté de cet âge. Une simple distinction suffit pour rétablir ici la vérité. Raphaël, naturellement aussi porté au grand qu'au gracieux, a presque toujours fait de ses enfans des figures célestes. Ses enfans Jésus, ses anges, les amours mêmes de la Farnésine en offrent la preuve. Or, il n'est pas difficile de concevoir qu'en cela il a plutôt mérité des éloges que des critiques, puisque, laissant à d'autres une imitation plus exacte des formes communes, il s'est élevé à ce beau idéal, objet constant de ses études, qui le distinguera toujours, même des artistes placés comme lui au premier rang.

Ce tableau a trouvé un digne interprète du génie de Raphaël dans le graveur allemand *Müller*, dont le burin pur et suave en a su conserver les principales beautés. Cette estampe, véritable chef-d'œuvre de l'art, est la dernière production de son auteur, qui mourut en 1815 peu de temps après l'avoir terminée, victime d'une trop longue et trop pénible application. Les épreuves de cette planche se vendent aujourd'hui, dans le commerce, plus de 500 fr. avant la lettre; et celles avec la lettre, un prix proportionné à leur beauté.



Ricordo di pino

La Mort de la Madeline.

1890, 1891



François Rustichino, Ecole Florentine.

N. INC. ~~~~~ 1625.

LA MORT DE LA MADELAINE.

Tableau de la Galerie de Florence.

Hauteur 3 pieds 9 pouces, largeur 5 pieds 4 pouces.

François Rustico ou Rustichino, étoit de l'Ecole Sienneise, que l'on réunit ordinairement à l'Ecole Florentine. Il y eut avant lui plusieurs artistes de son nom. Le premier connu fut Gabriel Rustici, élève de Fra Bartolomeo di San Marco. On ignore s'il étoit de la même famille que les autres qui furent tous parens. Le second, Rustico, dont le prénom est inconnu, fut élève de Jean Antoine Razzi, dit le Sodoma; et peignit dans Siennue, sa ville natale un grand nombre de grotesques. Il eut pour fils Christophe Rustici, qui réussit également dans le même genre d'ouvrage. Le moins fameux des artistes de cette famille, fut Vincent, cru fils de Christophe.

François qui eut Christophe pour père, accrut la célébrité de son nom. On le désigna par le diminutif Rustichino, soit parce qu'il étoit le dernier de sa famille, soit parce qu'il mourut jeune (en 1625). Peut-être cette dernière circonstance contribua-t-elle à sa renommée. Tous ses tableaux sont bons, parce qu'il n'eut pas le temps de contracter une manière négligée, comme il est trop souvent arrivé à des artistes qui ont fourni une longue carrière.

Il travailla dans le goût du Caravage, et éclaira souvent ses tableaux par un flambeau, ou par un seul jet de lumière. Celui dont on donne ici le trait, a été composé d'après

cette méthode. C'étoit celle de Gerard Hundhorst, dit *Della Notte*, mais si Rustichino fut en cette partie son imitateur, il le surpassa dans l'élégance des formes.

Marie Madelaine, de pécheresse devenue pénitente, touche à son dernier moment. La partie supérieure de son corps n'a d'autre voile que sa longue chevelure. Ses bras sont nus. Assise à terre dans une grotte sauvage, et enveloppée d'une natte, elle n'a près d'elle qu'un livre, une tête de mort et un vase de parfums qui rappelle, ainsi que la croix placée dans une de ses mains, son pieux attachement pour Jésus-Christ. Près d'elle, deux anges la contemplent avec intérêt, et semblent attendre l'instant de sa mort, pour conduire son âme dans les demeures célestes.

Cette composition est d'une simplicité fort touchante. L'artiste a su saisir et exprimer sur le visage de la Sainte, ce moment fugitif qui forme le passage de l'existence à la mort. Cette tête penchée en arrière, cet œil déjà fermé, cette bouche entr'ouverte, sont de l'expression la plus vraie. Les draperies des Anges ont de l'ampleur et de la grâce. Rustichino ayant fait le voyage de Rome, étudia dans cette ville le Carrache et le Guide, et y peignit un Saint Sébastien pensé par Sainte Irène, que posséda dans la suite le prince Borghèse.

La correction de son dessin dans le tableau de la Madelaine mourante, concourt à prouver qu'il étudia utilement les deux grands maîtres que l'on vient de nommer. Quant à l'effet général, il est vigoureux, et le clair-obscur fort bien entendu.

Ce tableau a été gravé par *H. Guttenberg*.





Salvator Rosa pinx.

Democrite et Protagora.



Salvator Rosa, Ecole Napolitaine.

1615.....1673.

DÉMOCRITE ET PROTAGORAS.

Tableau peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 7 pouces; largeur 2 pieds 4 pouces 10 lignes.

Démocrite et Protagoras naquirent tous deux à Abdère en Thrace. Le premier étoit déjà un célèbre philosophe, lorsqu'un jour il rencontra près de cette ville le jeune Protagoras avec une charge de bois. La manière ingénieuse dont son fardeau étoit arrangé, afin de le porter avec plus de facilité, frappa Démocrite. Protagoras délia le bois devant lui et le disposa de nouveau comme auparavant. Démocrite charmé de son intelligence, le reçut au nombre de ses disciples. Dans la suite Protagoras devint un sophiste fameux et gagna des sommes considérables dans cette profession, dont l'utilité étoit au moins douteuse. Bien différent en cela de son maître qui, dans ses voyages entrepris pour s'instruire, avoit dépensé tout son bien, montant à cent talents, ou deux cent mille écus, selon l'évaluation de l'abbé Barthelemi. Au reste, ils avoient ensemble ce point de ressemblance qu'ils revoquoient en doute l'existence des dieux. Protagoras fut même chassé d'Athènes et de l'Attique parce qu'il avoit, sans aucun détour, manifesté cette opinion dans l'un de ses ouvrages.

Les nuits attiques d'Aulu-Celle, ont fourni à Salvator Rosa l'anecdote qu'il a représentée. Ce sujet en lui-même n'avoit rien de bien intéressant, mais l'originalité du talent de l'artiste en a su composer un tableau fort agréable. L'expression des deux figures principales est juste et vraie. Salvator Rosa, en homme instruit, a retracé sur la figure de Démocrite, ce léger sourire, mêlé

souvent d'ironie, qui caractérisoit un homme habitué à se moquer des sottises humaines. Les deux autres figures, quoique peu nécessaires à l'action, y prennent du moins assez de part pour que l'on doive savoir gré au peintre d'en avoir enrichi sa composition.

Salvator Rosa est du très-petit nombre des peintres, qui, sans s'assujettir à marcher sur les traces d'autrui, ont eu le mérite de se recommander par des idées et une manière essentiellement originales. La sienne a quelque chose de sauvage et de bizarre; mais elle attire toujours l'attention du spectateur, son dessin est spirituel quoique parfois incorrect, et sa couleur, peu étudiée il est vrai, ne manque jamais de force. En un mot, il y a de la verve dans tout ce qu'a fait Salvator Rosa. En Italie ce peintre est aussi considéré, avec raison, comme un très-bon poëte satyrique. Taillasson, peintre estimable de l'école française régénérée vers la fin du dix-huitième siècle, a prétendu dans ses excellentes *Observations sur quelques grands peintres* que chez l'artiste italien « les saints et les philosophes ressembloient à des voleurs de grand chemin. » L'expression peut paroître un peu exagérée, mais il est certain que les figures de Salvator Rosa ont un caractère singulier qui les fait d'abord reconnoître. Ce caractère se retrouve dans ses paysages, presque toujours recommandables par des sites extraordinaires. Cette partie de l'art n'est ici qu'accessoire, mais, comme tout le reste, elle est traitée avec cette liberté de pinceau qui ajoute toujours du prix même aux meilleures compositions.





Abbayes pme^e

C. Normand sc.

S^t. Basile et l'Empereur Valens.

Pierre Subleyras, école Française.

1699.....1719

SAINT BASILE ET L'EMPEREUR VALENS.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 4 pieds 2 ponce, largeur 2 pieds 6 ponce.

Pierre Subleyras, né à Uzès, et élève de Antoine Rivals, s'étoit déjà fait avantageusement connoître à Toulouse lorsqu'il vint à Paris. Il remporta en 1728 le premier prix de peinture, fit le voyage de Rome comme pensionnaire du Roi, et s'y fixa. Il sut se faire une telle réputation dans cette capitale des arts, où les étrangers ne sont pas légèrement accueillis, que les princes, les cardinaux, le Pape même voulurent avoir leurs portraits de sa main. En 1739 il épousa Marie Félice Tibaldi, qui s'est fait un nom très-célèbre dans la miniature.

Le tableau dont nous donnons le trait est la première pensée, ou une esquisse terminée d'un ouvrage d'une très-grande étendue que Subleyras peignit pour Saint Pierre de Rome, et qu'il eut le bonheur unique de voir exécuter en mosaïque, sous ses yeux. Il n'est pas indifférent d'observer que l'avantage de faire un tableau pour la première église de la chrétienté, fut toujours très-brigué, et que trois peintres françois seulement, Poussin, Valentin et Subleyras, ont triomphé des obstacles que leur opposoit la jalouse concurrence des artistes italiens.

Pour la place que ce tableau devoit occuper, il eût été difficile de choisir un sujet plus heureux. C'est un de ceux où l'ascendant des Ministres de la religion, sur les maîtres mêmes d'une partie de l'univers, se fait fortement apercevoir. L'empereur Valens, disent les historiens de l'église et de l'empire d'Orient, favorisa la secte à laquelle

Arius donna son nom, et, selon l'usage des sectaires puissans, il employa plus d'une fois la force pour propager son opinion. Basile, évêque de Césarée, sut résister à ses dons et à ses menaces. Valens irrité, pour exciter une querelle qui motivât ses violences, entra inopinément dans l'église où le saint pontife officioit, se fit précéder d'une offrande que, contre son espoir, on reçut comme celle d'un orthodoxe. Basile ne fut point ému de la présence de l'empereur; mais celui-ci frappé de la pompe de la cérémonie autant que de la majesté du saint évêque, s'évanouit entre les bras de ses gardes.

Subleyras a retracé cet événement en artiste habile et en homme d'esprit. En tournant la figure de l'évêque et celle de ses acolytes vers l'empereur, il a lié sa composition et bien expliqué son sujet. On s'accorde à louer l'air de dignité du ministre de l'autel et le recueillement de ses prêtres. La manière imposante dont les évêques grecs officient est également bien retracée, et l'art avec lequel Subleyras a surmonté la difficulté que lui présentait cette réunion de vêtemens blancs, prouve qu'il possédait un sentiment vrai de la couleur; mais la figure de Valens mérite plus d'un reproche : elle est contournée, maniérée et son expression manque de noblesse. Au reste, son évanouissement est bien exprimé sur son visage pâlisant; la lumière qui vient de la voûte éclairer la figure du saint pontife produit l'effet le plus heureux; enfin, tout l'ensemble de ce tableau annonce un peintre habitué à triompher, dans l'exécution, de difficultés que de très-grands artistes n'ont pas toujours surmontées avec le même bonheur.

Dominique Cunego a gravé le tableau de Saint Pierre de Rome.



La Fama per le

Donne di Cicerone

Napoli 20.



Titien Vecelli, Ecole Vénitienne.

1477-----1576.

DIANE ET CALISTO.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford, hôtel
Cleveland, à Londres, peint sur toile.*

Hauteur 5 pieds 11 pouces, largeur 6 pieds 4 pouces.

La fable qui a fourni le sujet de ce tableau est assez connue pour que nous nous dispensions d'en rappeler les principales circonstances. Diane, assise sous une tente formée par une draperie écarlate jetée sur des arbres, observe Calisto que ses compagnes déshabillent. Déjà la malheureuse nymphe ne peut plus cacher le témoin irrécusable de la perte de sa virginité, la Déesse lui adresse les plus durs reproches et lui fait pressentir que sa vengeance sera proportionnée à sa faute.

Quel sujet convenoit mieux au talent du Titien. Des femmes nues, des étoffes riches et variées, du paysage, de l'eau, des animaux, enfin, tout ce que le pinceau merveilleux de ce peintre savoit rendre avec la plus étonnante vérité s'y trouve réuni. Aussi, sous le rapport du coloris, ce tableau est-il un des plus remarquables. Mais c'est sans doute devant une semblable production, que Michel-Ange disoit du Titien : « Si cet homme eut été aidé par l'art et » le dessin comme il l'est par la nature, surtout en la co- » piant, personne n'eut pu le surpasser, tant à cause » de son génie supérieur, qu'à cause de sa manière » agréable et spirituelle. » En effet, on est en droit ici de reprocher au Titien plusieurs incorrections de dessin. La figure de Calisto est dans une attitude que la nature ne sauroit offrir; le bras de la nymphe, vue

de dos, et qui s'appuie sur un carquois, est mal dessiné; plusieurs figures paroissent aussi un peu longues; enfin, la dégradation des plans n'est peut-être pas suffisamment sentie. Ce dernier défaut, d'ailleurs peu sensible, ne peut être que l'effet du temps qui, en éteignant de certaines teintes, aura détruit cette harmonie générale que le Titien connut si bien et ne négligea jamais.

Ce tableau a pour pendant celui de Diane et Actéon, que possède également M. le comte de Stafford, et que nous publierons plus tard. Ils ont tous les deux passé de la Collection de la reine de Suède dans celle du duc d'Orléans. Celui de Diane et Calisto a été gravé à l'eau-forte par *Duclos*, et terminé au burin par *J. Aliamet*, pour l'ouvrage intitulé *Galerie du Palais-Royal*. Le même a été porté à 4000 fr. dans l'estimation qui a servi de base à la vente des deux cents quatre-vingts tableaux de l'école italienne que contenoit cette Galerie.





Le Miroir pour l'

Après l'Église de St. Pierre.

Remontant de St. Pierre.



M^oisie *Valentin, Ecole Française.*

1600.....1632.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 8 pouces 4 lignes, largeur 5 pieds 2 pouces 9 lignes.

Dans les arts d'imagination, ceux qui savent joindre à la grandeur des idées, l'observation rigoureuse des règles établies, sont avec justice placés au premier rang; mais quand on ne peut approcher de la perfection, il vaut bien mieux joindre à des beautés réelles, des fautes même palpables, que de rester dans une désolante médiocrité. Les peintres ont, sous ce rapport, un avantage réel sur les poètes; on est moins rigoureux sur leurs défauts, lorsqu'ils les rachètent par d'heureuses inspirations, et cette indulgence apparente n'est, au fond, qu'une véritable justice; car leur art doit vaincre de bien plus grandes difficultés.

Telle est la raison qui fait accueillir et placer dans les plus fameuses Galeries, des tableaux où les défauts sont compensés par un mérite supérieur sous quelques rapports, tandis que tout écrivain qui, dans des sujets graves, blesse les convenances, languit dans un oubli honteux, et ne parvient pas même à égaler la mince réputation des faiseurs de parodies et de travestissemens.

Ces observations s'appliquent naturellement au tableau du Reniement de Saint Pierre, par Valentin. Le trait historique est trop connu, pour que nous songions à l'indiquer avec quelque étendue. Ceci posé : il n'est pas un spectateur de cette composition qui ne soit d'abord tenté de se récrier sur les fautes que le peintre a commises,

comme par suite d'un dessein antérieurement formé. Ces soldats sont-ils des Juifs ou des Romains ? Non, ils ne représentent, par leur costume, que des guerriers contemporains de l'artiste et ceux des deux ou trois siècles précédens. Sur six personnages, trois sont occupés si complètement de leur jeu, que le sujet se partage en deux actions fort distinctes, dont l'une ne présente pas le plus léger intérêt.

Mais quand on a fait ces critiques faciles, il faut rendre justice au talent du peintre qui a su donner aux trois principales figures, des expressions vraies, et ce sentiment qui compense, ou fait même oublier les plus graves défauts. L'Apôtre qui commet une faute, dont la miséricorde divine pouvoit seule l'absoudre, semble, par le mouvement de ses deux mains élevées, repousser en quelque sorte loin de lui le maître qu'il trahit. Même justesse dans le geste de la femme. Ce geste dit au soldat avec autant d'énergie que la parole même : « Vous l'entendez ! il persiste dans sa coupable dénégation. »

Sous le rapport de l'exécution, ce tableau ne mérite guères que des éloges. Valentin, prévenu en faveur de la manière vigoureuse du Caravage, a presque égalé ici, comme dans ses autres productions, le pinceau à la fois moelleux et ferme de ce maître éminemment original. Grand coloriste, comme lui, il a aussi mérité le reproche d'avoir souvent cherché la vigueur aux dépens de la vérité, en rendant trop fortes les ombres de ses figures ; mais ce défaut est bien moins répréhensible, lorsque, comme ici, la scène est dans un lieu fermé, et non en plein air.

Ce tableau, qui fit partie de la Collection du comte de Bruhl, a été gravé par *Basan*.



M. J. 1871

La Mort de St. Joseph.

M. J. 1871



Don Diego Vélasquez de Silva, École Espagnole.

1594 ~~~~~ 1660.

LA MORT DE SAINT JOSEPH.

Tableau de la Galerie de l'Ermitage, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds, largeur 4 pieds 9 pouces.

Don Diego Vélasquez de Silva, issu d'une maison illustre de Portugal, naquit à Séville, en 1594. Ce n'est pas sans raison que les Espagnols le considèrent comme l'un des plus grands artistes dont leur école puisse s'enorgueillir. Herrera lui donna les premiers principes de son art. Il passa ensuite dans l'école de François Pachéco, peintre aussi distingué par les productions de son pinceau, que par ses poésies et sa vaste érudition. A vingt-huit ans, il alla à Madrid pour y étudier les ouvrages des grands-maîtres, conservés à l'Escurial. Ce voyage lui fut extrêmement favorable ; sa manière y acquit plus de grandeur et de noblesse, son style devint moins sec et moins froid ; enfin, l'imitation exacte de tout ce qui frappe le sens de la vue, à laquelle il s'appliqua constamment, acheva de perfectionner son talent, et de lui donner un caractère original.

Le mérite de Vélasquez ne tarda pas à être connu et apprécié. La faveur qu'il obtint, en 1623, de peindre le roi et toute sa famille, fut pour lui, une source intarissable de prospérités. Philippe IV, qu'aucun artiste n'avoit encore peint avec autant de talent, fit compter trois-cents ducats d'or à Vélasquez, le nomma son premier peintre, en l'assurant que lui seul le peindroit à l'avenir, et joignit à ces premiers bienfaits, la décoration de la clef d'or, distinction d'autant plus honorable

en Espagne , qu'elle donne à toute heure entrée dans le palais. Quelques années après , Rubens avec qui Vélasquez entretenoit depuis long-temps une correspondance suivie , arriva à Madrid. Ces deux artistes visitèrent ensemble la Collection Royale de peinture. Les remarques que fit Rubens sur chaque tableau , communiquèrent à Vélasquez des lumières nouvelles , et réveillèrent en lui le désir d'aller étudier en Italie. Philippe IV qui affectionnoit autant la personne de Don Diego que ses talens , ne consentit qu'à regret à ce voyage. Il voulut du moins que rien ne manquât au témoignage de son estime pour Vélasquez. Des sommes considérables lui furent comptées , le comte d'Olivarès lui remit des lettres de recommandations les plus pressantes pour tous les ambassadeurs , et lui fit don d'une médaille d'or , sur laquelle étoit frappé le portrait du roi.

Philippe IV , pour propager parmi ses sujets la connoissance des beautés qui distinguent les productions des artistes de l'école italienne , chargea Vélasquez de commander un tableau pour lui , à chacun des douze peintres les plus célèbres alors en Italie. Comme la postérité confirme rarement les renommées contemporaines , la liste des artistes choisis par Vélasquez est curieuse. On y voit d'abord le Dominiquin , Poussin , le Guide , le Guerchin , Valentin , célèbres par de grands talens ou de l'originalité ; viennent ensuite Josepin , l'un des artistes les moins recommandables , par sa manière fautive dans toutes les parties de l'art ; Lanfranc , que sa haine pour le Dominiquin a rendu presque aussi célèbre que les productions de son pinceau , auxquelles les partisans de Zampieri ne rendent pas toujours une justice complète ; André Sacchi , alors beaucoup trop exalté , puisque ce

temps n'étoit point encore celui de la décadence de l'art ; Piètre de Cortone , le plus aimable et le plus séduisant de ceux qui ont fait dégénérer la peinture. Joachim Sandraert , laborieux biographe des peintres , mais du reste , peu connu et peu digne de l'être ; enfin , un chevalier Maxime ou *Massimimo* , dont le nom est resté totalement inconnu.

Mais revenons au voyage de Vélasquez : il s'embarqua à Barcelone , le 10 août 1629 , se rendit d'abord à Venise , où les peintures du Titien , du Tintoret , de Paul Véronèse , qu'il ne se lassoit pas d'admirer , le retinrent quelque temps. Il visita ensuite Bologne , Rome , Naples , et plusieurs autres villes , recevant partout l'accueil le plus honorable. Urbain VIII le logea au Vatican , afin de lui faciliter l'étude des peintures de Raphaël ; et le comte de Monterey lui fournit les moyens de dessiner à toute heure , d'après la superbe Collection d'antiques , conservée dans le palais des Médicis.

Soit que Vélasquez eût déjà perdu cette flexibilité d'organes , qui fait que dans la jeunesse on s'identifie facilement les qualités des autres , soit que la brièveté de son séjour en Italie (il fut rappelé après un an et demi d'absence) , ne lui ait pas permis de se perfectionner davantage , il faut avouer que les peintures qu'il exécuta après son retour dans sa patrie , quoique infiniment supérieures à ses premières , ne sont pas sans reproche sous le rapport de la pureté et de l'élégance du dessin , et du choix de la nature qu'il a imitée. Elles rappellent trop la manière du Caravage.

Cela n'empêche pas que ce peintre ne soit un des plus célèbres artistes qui aient manié le pinceau. Aucun n'a rendu la nature avec plus de vérité et ne possède mieux

que lui, l'intelligence du clair-obscur, et surtout cette entente de l'interposition de l'air ambiant, entre les objets, pour en faire connoître les distances. Enfin, pour la vigueur et la beauté du coloris, il est assurément l'égal du Titien, et il ne lui a peut-être manqué, pour lui être supérieur, qu'un peu plus de finesse dans l'exécution.

En 1648, et par ordre de Philippe IV, Vélasquez fit un second voyage en Italie, dont le principal but étoit de réunir les objets d'études nécessaires à l'académie des beaux-arts que ce prince se proposoit d'établir à Madrid. Don Diego, trop âgé alors pour que la vue des chefs-d'œuvres des grands-maitres pût influencer sur son style, ne retira guère d'autre avantage de ce voyage, que celui d'être utile à ses compatriotes, en rapportant dans sa patrie une Collection précieuse de peintures et de sculptures.

Le sujet de la mort de Saint Joseph est un de ceux qu'une pieuse croyance indiquoit seule à l'artiste; car la mort de l'époux de Marie n'est pas plus connue que sa naissance. On a blâmé à tort la jeunesse que Vélasquez a donnée à la figure de la Vierge : le beau idéal de ce personnage est de n'avoir point senti les atteintes du temps. On auroit mieux fait de critiquer la position de cette main qui, interceptant l'aspect d'un des yeux de Marie, altère ainsi la conformation de son visage; de même que la physionomie trop prononcée du Christ, qui, mort à trente-trois ans, devoit avoir au moins des formes plus jeunes, si Vélasquez ne pouvoit lui en donner de plus nobles. Au reste, ce tableau, par la présence des grandes parties de l'art, qu'il réunit à un très-haut degré, fait beaucoup d'honneur au pinceau de son auteur.

Il n'a point été gravé.

Sculpture Antique.

MARCHE TRIOMPHALE DE BACCHUS.

Bas-relief en marbre du Musée Britannique.

7 pieds 4 pouces de long.

Si les anciens firent de Bacchus un conquérant, nous ignorons aujourd'hui à quels peuples ses triomphes coûtèrent des larmes. Son histoire, mêlée de tant de fables, ne nous offre qu'un fait bien positif : c'est qu'en le fêtant, on voulut retracer le triomphe de l'ivresse et de la débauche. Qu'il y ait eu plusieurs Bacchus, comme plusieurs Hercules, c'est ce dont on ne peut douter, et, sans vouloir s'enfoncer dans un chaos d'où l'on ne pourroit sortir, il suffira de remarquer que le fils de Sémélé et de Jupiter ne pouvoit être ce Bacchus, dont le culte fut apporté d'Egypte dans la Grèce.

Les Athéniens eux-mêmes, quoique sous la protection spéciale de la déesse de la sagesse, adoptèrent le culte de Bacchus. Il eut chez eux de grandes et de petites fêtes. Ce fut même dans les grandes, appelées *Dionysia*, du nom de ce dieu, que l'on donnoit les représentations théâtrales, origine de la tragédie et de la comédie. Les campagnes de l'Attique retentissoient alors des cris de la licence, et un témoignage irrécusable, celui de Platon, nous apprend que toute la ville et tout le territoire d'Athènes étoient plongés dans l'ivresse (1).

L'artiste, auteur du bas-relief dont nous donnons la gravure, a entouré Bacchus du cortège le plus propre à

(1) C'est dans son *LIVRE 1^{er}. DES LOIS*, que, comme témoin oculaire, il rend à ses concitoyens cet honorable témoignage.

caractériser son triomphe. Il est mollement étendu sur un char, que traînent deux Centaures, et verse du vin à un satyre, empressé de recevoir ce bienfait. Une femme, qui peut être à volonté Erigone ou Ariane, l'accompagne. Un amour tenant un drapeau voltige près de lui dans les airs. L'un des deux Centaures tient une lyre : l'autre deux flûtes. Pan, ayant une coupe dans ses mains ; des bacchans, des bacchantes, pour la plupart sans vêtemens, précèdent le char sur lequel le sculpteur a figuré un suivant de Bacchus traînant un bouc.

Après la figure du Dieu, ce qui, dans cette grande composition, attire le plus les regards, c'est le groupe de Silène assis sur un âne, et qu'un jeune homme soutient pour l'empêcher de tomber à terre.

Parmi les figures qui servent à expliquer le sujet, il en est une que l'on ne peut passer sous silence : c'est celle d'un éléphant marchant presque en tête de tout le cortège. Cet animal, originaire de l'Inde, est placé là pour rappeler le trait le plus important, s'il étoit avéré, de l'histoire de Bacchus. Que les riches contrées arrosées par le Gange et l'Indus aient été fréquemment envahies, pillées, dépeuplées par d'avidés conquérans, c'est une vérité qu'il est impossible de révoquer en doute. Le paisible et malheureux Indou, détestant par principes religieux autant que par caractère l'effusion de sang, ne sut guère, dans tous les temps, que tendre la gorge au fer de ses assassins ; mais Bacchus a-t-il été du nombre de ses vainqueurs ? c'est une question curieuse qui ne sera jamais résolue d'une manière bien satisfaisante.

En effet, la marche victorieuse de Bacchus dans l'Inde, est un fait qui se perd dans la nuit des temps, et cependant il ne seroit pas raisonnable de le révoquer absolument

en doute. Si aucun détail authentique n'en est parvenu jusqu'à nous, du moins divers points de l'histoire bien certaine d'Alexandre s'y rapportent d'une manière frappante. Nous voyons d'abord que quand ce héros eut passé l'Iaxarte (appelé mal-à-propos le Tanais par Arrien et Quinte-Curce) il battit les Scythes qui venoient de lui envoyer une ambassade. Les Macédoniens, poursuivant les vaincus, dépassèrent, disent les historiens, *les bornes de Bacchus*. C'étoient de grosses pierres rangée les unes près des autres et de grands arbres, dont les troncs étoient couverts de lierre.

Lorsque quelque temps après, les soldats d'Alexandre, fatigués de courses et de combats interminables, se refusèrent unanimement de passer le fleuve Hyphase, leur roi les conjura « de ne pas lui ravir une gloire qui alloit l'égalier à Hercule et à *Bacchus*. »

Un monument encore plus authentique du souvenir que l'on conservoit de cette fameuse marche de Bacchus dans l'Inde, se trouve dans un passage très-remarquable de cette même histoire d'Alexandre, nous voulons parler de la manière dont, forcé de revenir sur ses pas, il traversa la province de Perse appelée Carmanie et qui porte encore aujourd'hui le nom de Kerman. La marche d'une armée victorieuse de tant de nations fut alors une vraie bacchanale. Le char d'Alexandre étoit traîné par huit chevaux, et le nouveau Bacchus s'y livroit publiquement à la débauche. D'autres chars en forme de tentes et couverts de riches draperies de pourpres escortoient le sien. Partout les soldats trouvoient des outres pleines de vin et des tasses que les habitans s'empressoient de leur offrir. Des instrumens de musique faisoient retentir les airs de leurs sons discordans; enfin, pour que rien ne manquât à cette insigne mascarade, des bachchantes

couroient çà est-là, les cheveux épars, pousoient des hurlemens frénétiques et se livroient à toute espèce de licence.

Sept journées entières, furent consacrées à ces excès qu'on ne peut caractériser, et la fortune d'Alexandre, qui jamais ne fut si mémorable, permit que des ennemis si récemment vaincus ne songeassent pas à exterminer leurs vainqueurs livrés à ce délire.

Mais pourquoi Alexandre imagina-t-il cette extravagance? Parce qu'une tradition non contestée, portoit que *Bacchus*, vainqueur de l'Inde étoit retourné sur ses pas avec un semblable cortége.

Après cette digression, qui ne nous a pas trop écartés de notre sujet, nous dirons que le bas-relief du triomphe de *Bacchus* se recommande par plusieurs genres de mérite : d'abord, la composition est une des plus riches qui soient parvenues jusqu'à nous, puisqu'on n'y compte pas moins de vingt-deux figures d'hommes, de femmes et d'enfans. On pourroit blâmer l'artiste d'avoir représenté plusieurs de ces figures, soit de face, soit marchant en sens contraire des autres; mais n'auroit-il point pensé que la confusion, le désordre, étoient de l'essence de son sujet, et que dans une bacchanale, il étoit bon que plus d'un personnage ne sût pas trop de quel côté il portoit ses pas? Quoiqu'il puisse être d'une remarque à laquelle nous n'attachons pas plus d'importance qu'il ne convient; ce bas-relief, où le ciseau du sculpteur se montre habituellement correct et savant est un des plus précieux restes de l'art antique.

Ce bas-relief a passé de la Villa Montalto dans la collection de M. Townley, et de là au Musée Britannique. Pietro Santi Bartoli l'a publié dans son *Admiranda Romanorum Antiq. Vestig.* pl. XLVIII et XLIX.

TABLE PROVISOIRE

DE LA TROISIÈME LIVRAISON.

PEINTURE.

Audré del Sarte.

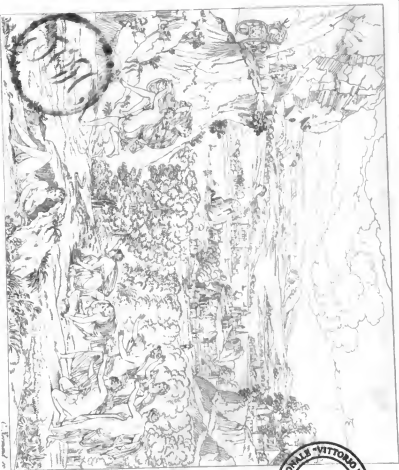
- 1 LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN. — *Gal. de l'Ermitage.*
Sartelcemi de Saint-Marc.
- 2 LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ÉCOUTENT UN CONCERT D'ANGES. — *Galerie de l'Ermitage.*
A. Boticeffi.
- 3 LA CALOMNIE D'APPELLES. — *Galerie de Florence.*
A. Bouvicino.
- 4 VÉNUS COLORE LA ROSE AVEC SON PROPRE SANG. — *Gal. de Florence.*
J. Bourdon.
- 5 PERSÉE ET ANDROMÈDE. — *Galerie de l'Ermitage.*
Cigoli.
- 6 MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE. — *Galerie de Florence.*
Dominiquin.
- 7 JÉSUS-CHRIST PORTANT SA CROIX. — *Gal. du comte de Stafford à Londres.*
Guido.
- 8 LA CRÈCHE. — *Galerie de l'Ermitage.*
Jules Romain.
- 9 ÉDUCATION D'HERCULE. — *Gal. du comte de Stafford.*
L. La Haye.
- 10 BACCHUS ENFANT CONFIE AUX NYMPHES. — *Gal. de l'Ermitage.*
Leonard de Vinci.
- 11 LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH ET SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE. — *Galerie de l'Ermitage.*
Le Sueur.
- 12 MOÏSE EXPOSÉ SUR LES EAUX. — *Gal. de l'Ermitage.*
- 13 PRÉSENTATION DE LA VIERGE. — *Gal. de l'Ermitage.*
- 14 MORT DE SAINT ÉTIENNE. — *Galerie de l'Ermitage.*

- 15 DARIUS FAIT OUVRIR LE TOMBEAU DE NITOCRIS. —
Gal. de l'Ermitage.
Michel-Ange Buonarroti.
- 16 LA SAINTE FAMILLE. — *Galerie de Florence.*
Mutillo.
- 17 REPOS EN ÉGYPTÉ. — *Galerie de l'Ermitage.*
Rugier.
- 18 LA VIERGE, JÉSUS, SAINT JOSEPH, SAINT FRANÇOIS DE
SALES ET SAINT JÉRÔME. — *Galerie de l'Ermitage.*
Pièce de Cortone.
- 19 AGAR RAMENÉE VERS SARA PAR ABRAHAM. — *G. de l'Erm.*
Le Roussin.
- 20-21 LE FRAPPEMENT DU ROCHER. — *Gal. Stafford.*
- 22 LE FRAPPEMENT DU ROCHER. — *Gal. de l'Ermitage.*
- 23-24 L'EXTRÊME ONCTION. — *Gal. du comte de Stafford.*
- 25 CONTINENCE DE SCIPION L'AFRIQUAIN. — *Gal. de l'Erm.*
Raphaël.
- 26 LE PORTEMENT DE CROIX. — *Collection d'Espagne.*
- 27 LA VIERGE AU POISSON. *idem.*
- 28 LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINTE BARBE ET SAINT
SIXTE. — *Galerie de Dresde.*
Rusticino.
- 29 LA MORT DE LA MADELAINE. — *Gal. de Florence.*
Salvator Rosa.
- 30 DÉMOCRITE ET PROTAGORAS. — *Gal. de l'Ermitage.*
Subletta.
- 31 SAINT BASILE ET L'EMPEREUR VALENS. — *Gal. Erm.*
Titien Vecelli.
- 32 DIANE ET CALISTO. — *Galerie du comte de Stafford.*
Valentin.
- 33 RENTEMENT DE SAINT PIERRE. — *Gal. de l'Ermitage.*
Velasquez.
- 34 LA MORT DE SAINT JOSEPH. — *Galerie de l'Ermitage.*

SCULPTURE ANTIQUE.

- 35-36 MARCHÉ TRIOMPHALE DE BACCHUS. — *Musée
Britannique.*





Scène des îles grecques

Intérieur de l'Asie mineure.

(L'Enfermeur en)



Niccolo Abati dit dell' Abate. Ecole de Modène.

1512. ~~~~~ 1571.

L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford, à Londres,
peint sur toile.*

Hauteur 6 pieds, largeur 6 pieds 8 pouces.



C'est à maître Roux, Primatice, Nicolas Abati et autres peintres italiens, appelés par François I^{er}. pour orner de leurs ouvrages son château de Fontainebleau, que l'école françoise dut ses premiers progrès. La vue de ces peintures et les libéralités du roi envers leurs auteurs, excitèrent l'émulation de nos artistes. Le goût gothique disparut de leurs productions, et bientôt ils purent rivaliser avec leurs maîtres. Cette époque de l'histoire des arts en France est d'autant plus mémorable que dans aucun temps, l'école françoise ne fut si près de la perfection. Aujourd'hui même, que ses artistes n'ont plus de rivaux dans l'Europe moderne, les monumens qui nous restent du siècle de François I^{er}. ont encore droit à notre admiration, et, sous plus d'un rapport, pourroient être même étudiés avec fruit.

Nicolas Abati tint le premier rang parmi les peintres qui aidèrent le Primatice, devenu intendant général des bâtimens de la Couronne, après la mort de maître Roux. Les fresques qu'il exécuta à Fontainebleau, sur les dessins du Primatice, sont considérables. La salle de bal, la grande galerie où sont représentés les travaux d'Ulysse à son retour de Troie, la chambre de Saint-Louis, qui contient huit tableaux tirés de la même histoire et beaucoup d'autres ouvrages qu'il peignit tant à Fontainebleau

que dans d'autres maisons royales ainsi que dans le château de Beauregard près Blois, attestent l'habileté de Nicolas Abati dans ce genre de peintures.

Les Carraches faisoient le plus grand cas des productions de ce maître, et ne dédaignèrent pas de les étudier. Augustin, dans un sonnet, en a fait l'éloge le plus pompeux. Cet éloge revêtu du charme de la poésie paroîtra sans doute exagéré, mais on doit convenir du moins qu'un tel maître ne les auroit pas prodigués à un artiste médiocre. Abati étoit bon dessinateur et son pinceau large et facile. On en peut juger par le tableau de l'enlèvement de Proserpine dont nous donnons le trait. On n'y admire pas moins la richesse et l'effet du paysage, éclairé en partie par un large rayon de soleil, que la variété et la justesse de l'expression des compagnes de Proserpine.

Pluton tient dans ses bras l'objet de son amour et s'achemine vers la montagne voisine, mais on se demande comment, chargé d'un si noble fardeau, il lui sera possible de la franchir et d'arriver jusqu'au sommet où l'artiste a placé le char qui doit reconduire le dieu et sa nouvelle compagne dans le séjour des ombres.

Cette tâche pénible que le peintre a imposée à son héros rappelle l'aventure de ce jeune amant d'une contrée de la Normandie, qui mourut de fatigue après avoir gravi un rocher en tenant dans ses bras l'amante qu'un père dénaturé ne vouloit lui laisser épouser qu'à ce prix.

Ce tableau a été gravé par *Aliv*, pour la *Galerie du Palais-Royal*; on aura peine à croire qu'une production aussi remarquable d'un peintre qui n'a laissé que très-peu de tableaux à l'huile, n'ait été évalué qu'à deux cents francs par ceux qui firent l'estimation de la Galerie d'Orléans.

Francesco Albani, Ecole Bolognese.

1578.....1660.

SALMACIS ET HERMAPHRODITE.

*Tableau de la Galerie de Cleveland-house à Londres,
peint sur toile.*

Hauteur 1 pied 9 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Hermaphrodite fils de Mercure et de Vénus, ainsi que l'indiquent les noms grecs de ces deux divinités, *Hermès* et *Aphrodite*, fut élevé par les Nymphes dans les cavernes du Mont Ida. Un jour que ce jeune homme se baignoit dans la fontaine Salmacis, située en Carie, la naïade qui y présidoit en devint tellement éprise, qu'elle l'embrassa étroitement et demanda aux dieux de n'en être jamais séparée. Sa prière fut exaucée, et leurs corps n'en formèrent plus qu'un seul, que depuis on appela *Androgyne*, c'est-à-dire homme et femme. Hermaphrodite demanda ensuite, et obtint de Mercure et de Vénus, que tout ceux qui viendroient se baigner dans cette fontaine, éprouvassent la même métamorphose. Comme presque toutes les fables des Grecs ont une origine historique, voici comment on explique celle-ci :

La fontaine Salmacis étoit véritablement dans la Carie, près d'Halicarnasse, à côté du Temple consacré à Vénus et à Mercure. Une colonie de Grecs ayant chassé les Cariens de cette ville, ceux-ci se retirèrent sur les montagnes d'où ils incommodèrent les vainqueurs par leurs fréquentes excursions. Un Grec de la colonie, s'avisa de mettre à profit la bonté de la fontaine. Il bâtit auprès une hôtellerie où les passans étoient bien traités. Les Cariens s'y rendirent en foule, le commerce qu'ils eurent avec les Grecs, les accoutuma insensiblement à leurs manières; et le bon accueil qu'ils

y reçurent, ayant adouci leurs mœurs, on publia que l'eau de la fontaine Salmacis avoit la vertu d'amortir le courage, et de changer les hommes en femmes.

L'instant de la fable que l'Albane a choisi pour le tableau dont nous donnons la gravure, est celui où Salmacis poursuit Hermaphrodite, et tâche de lui faire partager sa passion. Le jeune adulte, loin de se livrer aux embrassemens de son amante, semble au contraire chercher à les éviter. L'Albane a peint deux fois ce sujet. Le Musée du Louvre possède de lui un petit tableau (1) où Salmacis, surprise à la vue d'Hermaphrodite qui descend se baigner à la rive opposée de la fontaine, en devint éperdument amoureux. Dans la composition qui fait l'objet de cet article, le sujet est indiqué avec beaucoup plus d'énergie. A la vérité le paysage est moins riche que dans le tableau du Musée, mais l'expression des personnages compense, de la manière la plus avantageuse, cette infériorité, qui ne se trouve que dans une partie accessoire. Quant à l'exécution, elle est également franche et soignée dans les deux tableaux.

Ce tableau qui passa de la collection de l'abbé Descamps, dans celle du Palais-Royal, fait aujourd'hui partie de la galerie du Comte de Stafford; il a été gravé par *Colinet*.

(1) Voyez tome 6 planche 23, des *Annales du Musée de France*, publiées par C. P. Landon.



La Vierge, l'Enfant Jésus, S^t Jean et S^t Anne.

Giuseppe Alfani. Ecole Romaine.

1510. ~~~~~ 1585.

LA VIERGE, JÉSUS, S.^t JEAN ET S.^{te} ANNE.

Tableau de la Galerie de Florence, peint sur toile.

Hauteur 2 pieds 11 pouces, largeur 2 pieds 2 pouces 1/2.

H. Alfani, né à Pérouse en 1510, élève de son père l'un des plus célèbres disciples du Pérugin, est du nombre de ces artistes qui, pour n'avoir presque rien exécuté hors de leur patrie, ne jouissent pas chez les étrangers d'une célébrité digne de leurs talens.

On raconte que la vue de la célèbre transfiguration de Raphaël, fit une telle impression sur H. Alfani, qu'il s'extasia devant ce tableau, et ne sortit des profondes méditations dans lesquelles il resta long-temps plongé, que pour verser un torrent de larmes. Dès ce moment il n'étudia plus que les productions du chef de l'Ecole romaine. Ses soins eurent un heureux succès; il parvint si bien à imiter le style de ce nouveau maître, que plusieurs de ses tableaux sembleraient sortis de l'Ecole du Sanzio, si leur coloris ne se rapprochait pas davantage du genre mou du Baroccio, que de celui de Raphaël.

Lanzi fait un grand éloge du tableau de la Sainte-Famille dont nous donnons la gravure. En effet, il est admirable par la grâce et le naturel des attitudes, la naïveté des airs de têtes et la vivacité du coloris. La figure de la Vierge est particulièrement remarquable par l'expression d'une modestie toute divine. Comme il n'est pas possible de trouver un tableau où la critique n'ait quelque chose à reprendre, on peut dire de celui-ci

que les teintes en pourroient être mieux fondues , les contours moins secs ; les parties avançantes ou fuyantes exécutées avec plus d'intelligence.

L'auteur des lettres pittoresques sur Pérouse attribue ce tableau à Dominique , père d'Horace Alfani , et prétend qu'il a été peint d'après un carton du Rosso , pour l'Eglise de Castel Rigone (*Voyez* lettre 9, pag. 242). Ce fait est inexact : non-seulement la composition de cette Sainte-Famille ne rappelle en rien le style du Rosso , mais la dimension de la place qu'a occupée à Castel-Rigone le tableau de Dominique , déterminée par la corniche , le tympan et la base qu'on y voit encore , le prouvent évidemment. Vasari et Borghini qui ont parlé du carton de Rosso , d'après lequel Dominique Alfani a exécuté son tableau , nous apprennent d'ailleurs que cette grande composition ne contenait pas moins de trente quatre figures , sans y comprendre le chœur d'anges placé dans la partie supérieure du tableau ; et que son sujet était l'*Epiphanie*.

Horace Alfani , comme la plupart des peintres de son temps , exerça l'architecture avec succès. Il fut chef , jusqu'à sa mort , de l'Académie de dessin fondée à Pérouse en 1573.

Son tableau de la Sainte-Famille n'a point encore été gravé.



André del Corto pour l'

La 3^e Famille.

Mme. Leger 180.

André Vannucchi dit a. del Sarte. Ecole Florentine.

1488. ~~~~~ 1530.

LA SAINTE FAMILLE.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 2 pouces, largeur 7 pieds.

La Vierge, assise sur les genoux de Sainte Anne, soulève l'enfant Jésus de ses deux mains et se dispose à le placer dans un charriot d'enfant que lui présente Saint-Joseph; cette idée singulière d'asseoir la Vierge sur les genoux de Sainte Anne n'appartient pas à André del Sarte, Léonard de Vinci l'avait en avant lui, et s'étoit même plu à le reproduire. Le Musée du Louvre possède un tableau de ce maître où la Vierge est ainsi représentée, et il existe de lui, à Milan, une composition à peu près semblable. Le tableau du Musée du Louvre a été très-bien gravé à Florence par *Giovacchino*, sous la direction de *R. Morghen*. Il a aussi été publié dans le tome 10.^e, pl. 54, des *Annales du Musée de France*, par C. P. Landon.

Quelques amateurs attribuent à Raphaël le tableau dont nous donnons le trait. Ils appuient leur opinion sur la ressemblance de la composition avec celle d'un dessin reconnu pour être de ce maître, et qui, du cabinet de MM. Berckenstein et Flink, célèbres curieux hollandais, est passé dans la riche collection formée en Angleterre par le duc de Devonshire. La gravure de ce dessin, exécutée à Londres en 1724, par *Kirkal*, en démontrant l'identité des deux compositions, ne détruit cependant pas le fait que notre tableau a été peint par André del Sarte. La touche et le maniement

de son pinceau ne s'y peuvent méconnaître , et l'on sait que sa manière n'a eu de ressemblance avec celle du peintre d'Urbino que lorsqu'il s'en est imposé l'obligation. Ce ne pouvait être ici l'intention du Vannucci, en copiant une composition de Raphaël, il n'a pu désirer faire prendre son ouvrage pour celui du chef de l'école romaine. On doit d'autant plus le croire que, si telle eût été sa pensée, personne aujourd'hui ne seroit tenté de supposer à cet ouvrage un autre auteur que Raphaël, puisque Jules Romain, l'élève de ce prince des peintres, prit pour original la copie faite par André del Sarte, du portrait de Léon X qu'il avoit vu peindre à son maître et aux draperies duquel il avoit travaillé lui-même. Il ne revint de son erreur que lorsque Vasari lui eut fait voir les marques qu'on avoit mises pour ne point se méprendre en envoyant la copie au marquis de Mantone en place de l'original que Clément VII lui avoit accordé, mais dont Octavien de Médicis crut ne pas devoir priver la ville de Florence.

Malgré ce que nous venons de dire, si l'originalité du tableau qui nous occupe pouvoit encore laisser quelque doute, nous ajouterions que de tout temps on y a vu le nom d'André del Sarte; que la tradition la plus ancienne le lui attribue, ainsi que tous les inventaires de la galerie de Modène, dont il a fait partie. Quel que soit, au reste, le véritable auteur de ce tableau, lorsqu'il s'agit d'opter entre deux maîtres aussi distingués, il nous semble que Raphaël est assez riche de son propre fonds pour qu'on doive laisser à André del Sarte la gloire d'avoir reproduit sur la toile, et avec succès, une des idées du peintre d'Urbino.

Ce tableau, que Richardson a attribué au Perugin, a été gravé par E. Moitte, graveur français, mort en 1780.



André Del. Marie pour l'

Mme. Segur sc.

La Vierge, Jésus, S^{te} Anne, S^t Jean et deux Anges.

André Vannucchi dit a. del Sarte. Ecole Florentine.

1488. ~~~~~ 1550.

LA VIERGE, JESUS, SAINTE ANNE, SAINT JEAN
ET DEUX ANGES.

Tableau de la Galerie de Munich ; peint sur bois.

Hauteur 4 pieds 2. pouces , largeur 5 pieds 2. pouces.

La Vierge, les genoux appuyés sur la terre et assise sur ses talons, tient l'enfant Jésus serré contre son sein. Celui-ci qui est nu et debout, a un genou posé sur celui de sa mère et détourne la tête pour regarder saint-Jean-Baptiste. Ce saint précurseur est dans les bras de sainte Elisabeth, sa mère, il élève une de ses mains vers le ciel, et semble adresser la parole au fils de Dieu. Derrière la Vierge sont deux Anges, l'un tient en main une flûte ; on n'aperçoit que la tête de l'autre, qui est en partie cachée par l'aile étendue du premier ange.

La coiffure de la Vierge est d'un violet changeant, sa robe rouge à manches jaunes, est recouverte d'une mantille violet-clair. Une ample draperie bleue lui enveloppe le bas du corps. Sainte Elisabeth a une draperie blanche qui lui couvre la tête et descend sur ses épaules ; sa robe est violet. Le fond du tableau est brun.

La composition de ce tableau est très-pittoresque. Les sinistres vérités qui semblent être le sujet de l'entretien de saint Jean, répandent la douleur parmi les anges et la Sainte-Famille. Il paroît que cette idée fut fort goûtée du temps d'André del Sarte. Du moins elle fut souvent reproduite par lui ou par ses élèves. Le Musée du Louvre possède un tableau qui offre une

grande ressemblance avec celui-ci , tant pour la disposition et le nombre des figures , que pour l'expression générale. (1). On en connoit encore d'autres moins variés ainsi que plusieurs copies fidèles. Les têtes de celui de Munich sont d'un grand caractère et bien dessinées ; mais elles manquent de variété dans les carnations. Il y a beaucoup d'harmonie dans l'ensemble. Les figures sont de grandeur naturelle.

Ce tableau , qui de l'ancienne galerie de Dusseldorf , est passé dans celle de Munich , n'a point été gravé.

(1) Voyez tom. 6 , pl. 67 , des Annales du Musée , par C. P. Landon ,





L'abbé Rucellai joue l'

La Fiancée du Bassin.

Mme de la Roche.



Léandre da Ponte dit L. Bassan. Ecole Vénitienne.

1558. ~~~~~ 1523.

LA FAMILLE DU BASSAN.

Tableau de la Galerie de Florence , peint sur toile.

Environ 4 pieds de haut , sur 6 pieds de large.

Ce tableau ne renferme que des portraits , néanmoins il inspire un intérêt que n'ont pas toujours certaines compositions historiques. : cette réunion de famille reproduit les traits de plusieurs hommes qui ont cultivés les arts avec gloire. Elle est représentée par l'un d'eux avec un soin , une affection , un *amour* (pour employer ici l'expression usitée en Italie) qui n'honore pas moins son cœur que son talent.

Au centre , et dans le lieu le plus remarquable est Jacques da Ponte , dit Bassan , du lieu de sa naissance , le plus célèbre des peintres qui ont porté ce nom. La femme qui est sur le premier plan , vue par le dos et de profil , est son épouse : tous deux font leur partie dans un concert , et tiennent ouvert un livre de musique. A droite de Jacques Bassan est François , son fils aîné , et le meilleur de ses élèves. Il a près de lui sa femme qui touche du clavecin. De l'autre côté est Léandre , auteur du tableau , qui se penche vers son père. Sa femme tient une guitare. Derrière ces deux personnages sont François da Ponte et sa femme , père et mère de Jacques , dont , par conséquent , François , fils de Jacques , et Léandre son frère , sont les petits-fils. Si leur âge ne leur permet plus de prendre une part active à cette réunion musicale , ils s'en dédommagent en prêtant une attention affectueuse à leurs enfans. Les deux enfans sont ceux de Léandre ; l'un peut déjà

déployer ses talens comme musicien , l'autre présenté à Jacques Bassan, son aïeul, un plat de fruits : action qui jette dans l'ensemble une agréable variété.

Ainsi quatre générations se trouvent rassemblées dans ce tableau. L'harmonie, la concorde règnent au sein de cette heureuse famille, à qui le goût des arts procure d'innocentes jouissances. Il seroit difficile de trouver une composition plus simple et plus naturelle que celle-ci. Sans aucun effort, et en retraçant ce qu'il avoit souvent sous les yeux, l'artiste est parvenu à toucher le spectateur. Chacun des personnages a le degré d'expression qui convient à son âge et à son occupation ; de sorte que Léandre Bassan qui, comme son père, fut souvent faible dans cette partie essentielle de l'art, mérite cependant ici d'être loué sous ce rapport.

Tel est le mérite de ce tableau que plus d'un connaisseur a cru devoir l'attribuer à Jacques Bassan ; mais, indépendamment de la tradition qui l'attribue à Léandre, il est certain qu'il s'écarte de la manière habituelle de Jacques. Sa manière chaude et heurtée est remplacée ici par un pinceau fin et soigné, sans toutefois que Léandre soit tombé dans la froideur ; son coloris, au contraire, est plein de vivacité, et une savante distribution d'ombres et de lumières achève de faire de cette production un morceau capital.

Quoique inférieur à son père, comme peintre d'histoire, Léandre Bassan fut toujours reconnu pour un très-bon peintre de portraits, et jamais il ne déploya ce talent avec plus d'avantages que dans cette composition, où les plus doux sentimens de la nature dirigèrent son pinceau.

Ce tableau n'a point été gravé.





Entrevue de Christ.



Giòanni Bellini. Ecole Vénitienne.

1426. ~~~~~ 1516.

ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.

Tableau de la Galerie de Florence.

Hauteur 2 pieds 6 pouces $\frac{1}{2}$, largeur 3 pieds 9 pouces.

Moins âgé d'une année seulement que son frère Gentil Bellin, Jean Bellin est considéré avec raison comme le vrai fondateur de l'Ecole vénitienne, parce qu'il eut pour disciples le Giorgion et Le Titien qui élevèrent cette Ecole au plus hant degré de splendeur. Il mérite aussi des éloges pour avoir libéralement transmis aux artistes qui lui succédèrent le secret de la peinture à l'huile qu'il avait su obtenir par adresse d'Antoine de Messine, le premier des peintres italiens qui en eussent fait usage.

Ses tableaux, comme tous ceux des maîtres qui peignirent vers les premiers temps de la renaissance de l'art, eurent long-temps de la froideur dans le dessin et de la sécheresse dans le coloris. Cependant on y apercevoit l'étude exacte de la nature et une certaine harmonie de couleurs qui indiquaient, dans cet artiste, une disposition évidente à entrer dans la bonne route, dès que quelques génies plus vastes la lui indiqueroient. Par une circonstance aussi singulière qu'honorable pour Jean Bellin, les deux grands peintres que l'on vient de nommer furent pour lui ces guides éclairés: Déjà parvenu à un âge avancé, il n'hésita point à réformer sa manière d'après les beaux ouvrages qu'il leur vit produire, et les disciples instruisirent le maître. Cette instruction fut même poussée assez loin pour que des tableaux de la dernière manière de Jean

Bellin, rappelaient souvent la fierté du coloris et l'admirable clair-obscur du Giorgion.

Ces éloges ne peuvent totalement s'appliquer au tableau dont nous donnons le trait, car il n'est peint qu'en grisaille; mais s'il lui manque la magie de la couleur, il est assez recommandable dans plusieurs autres parties de l'art, pour que l'on n'hésite pas à le regarder comme un de ceux que Jean Bellin exécuta, lorsque ses idées s'étaient agrandies. Ce peintre, ordinairement peu expressif, a donné ici à ses têtes du caractère et de la vérité. L'état de mort est retracé avec justesse dans la figure du Christ. Les raccourcis ne manquent pas de hardiesse, et l'on n'y peut guères désirer qu'un dessin de plus grand goût. La figure de la Vierge annonce à la fois une héroïque fermeté et une affliction toute maternelle. Saint Jean, et une des Maries expriment bien la douleur; et si les autres têtes semblent un peu portraits, il faut convenir du moins qu'elles sont d'un bon caractère. Saint Pierre, dont on aperçoit le buste au-dessus de la tête du Christ, justifie cette assertion, ainsi que les deux autres vieillards. La jeune femme dont la coiffure a quelque chose de fort pittoresque, est remarquable par la noblesse et la régularité de ses traits.

Ce tableau est à l'huile, et il est fini par hachures avec beaucoup de soin. Il fut long-temps placé à Rome dans la galerie Aldobrandini. Le noble vénitien Aloise Mocenigo l'en retira en 1798, pour le donner au Grand Duc de Toscane. Il n'a point été gravé.



Luo Cambars pins 9

Mrs Seymour sc

Mort d'Adonis.

Luc Cambiasi dit le Cangiage. Ecole Génoise.

1527. ~~~~~ 1585.

VÉNUS ET ADONIS BLESSÉ.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, peint sur toile.

Hauteur 3 pieds 2 pouces, largeur 2 pieds 6 pouces.

Luc Cambiasi, dit le Cangiage, né à Moneglia dans les états de Gènes, fut élève de son père. La nature l'avoit fait peintre, et dès son jeune âge tout fut mis en usage pour développer ses heureuses dispositions. Il alla à Rome et à Florence étudier Raphaël et Michel-Auge.

Après la mort de sa femme, il devint passionnément amoureux de sa belle-sœur. Afin d'obtenir du Pape Grégoire XIII, la dispense nécessaire pour l'épouser, il exécuta deux beaux tableaux qu'il présenta à S. S. avec un placet. Sa requête n'ayant point été écoutée, il profita de l'offre que lui fit Philippe II, roi d'Espagne, de venir s'établir à Madrid, dans l'espoir qu'un jour, par l'intercession de ce prince, il obtiendrait du Pape ce qu'il désiroit avec tant d'ardeur. Mais un seigneur accrédité lui ayant laissé entrevoir qu'une telle demande scandaliseroit Philippe II, et lui feroit probablement perdre ses bonnes grâces; Cambiasi mourut de chagrin peu temps après.

Doué d'une imagination vive et d'une facilité surprenante, Cambiasi produisit une quantité considérable de tableaux et de dessins. Ces derniers, que les amateurs recherchent, furent presque tous détruits par sa femme et sa servante qui ne se faisoient aucun scrupule de les employer aux usages les plus vils. On lui a vu exécuter les plus grands tableaux sans avoir fait aucune

étude préparatoire : son pinceau sembloit suivre sa pensée. Un dessin correct, des raccourcis bien entendus, un coloris vague, mais agréable constituent son talent. Il eut, comme la plupart des peintres, trois manières différentes. Sa première était gigantesque, et s'éloignoit trop de la nature. Sa seconde fut plus étudiée : il arrêtoit alors sa pensée par des dessins et des cartons. Enfin, sa dernière n'est qu'une pratique expéditive et maniérée. On a reproché à plusieurs de ses ouvrages de manquer de grâce dans la composition, de légèreté dans la touche, et d'un beau choix de nature. Quoi qu'il en soit, ce peintre est mis avec raison à la tête de l'école Génoise.

Malgré le grand nombre de tableaux sortis du pinceau de Luc Cambiasi, on en rencontre peu dans les grandes collections de l'Europe. Le Musée royal de France, celui de Dresde, la Galerie impériale de Vienne et autres très-célèbres, n'en contiennent aucun. Celui que possède M. le comte de Stafford fit jadis partie de la collection du Palais-Royal.

Le sujet s'explique de lui-même : Adonis blessé, expire dans les bras de Vénus. L'Amour en pleurs, considère le malheureux objet des tendres soins de sa mère. Ce groupe intéressant est d'un effet harmonieux, d'un pinceau large et moelleux et d'un bon coloris.

Ce tableau a appartenu à Lord Melfort avant de passer dans la galerie d'Orléans. Malgré qu'il n'ait été porté qu'à 800 fr. dans l'inventaire estimatif de cette dernière galerie, il est une des peintures remarquables de la riche collection du comte Stafford. G. H. *Levillain* l'a gravé pour la *Galerie du Palais Royal*.





Don Corrado pons 1

1. 100.

Annibal Carrache. Ecole Bolognaise.

1492. ~~~~~ 1539.

L'AUMONE DE SAINT-ROCH.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Largeur 17 pieds 1 pouce, hauteur 11 pieds 9 pouces.

Tous les historiens de l'art ont fait un pompeux éloge de ce tableau, dans lequel Annibal Carrache a représenté saint Roch se dépouillant de ses biens en faveur des pauvres. Il est en effet un des chefs-d'œuvre du maître : richesse de composition, variété et beau choix d'attitudes, élégance et fierté de dessin, justesse d'expression, manière noble et savante de draper ; tout annonce la maturité du talent d'Annibal et les efforts qu'il fit pour vaincre Camille Procaccini dans l'espèce de concours que le chanoine Brami établit entre eux, en commandant à chacun de ces deux artistes un tableau de même dimension, tiré de la vie du même saint, et destiné pour le même lieu (1). Il n'est pas jusqu'à la couleur historique des Carrache (qu'on me permette cette expression) qui n'ajoute un mérite particulier à ce tableau dans lequel l'œil, l'esprit et le goût sont également satisfaits.

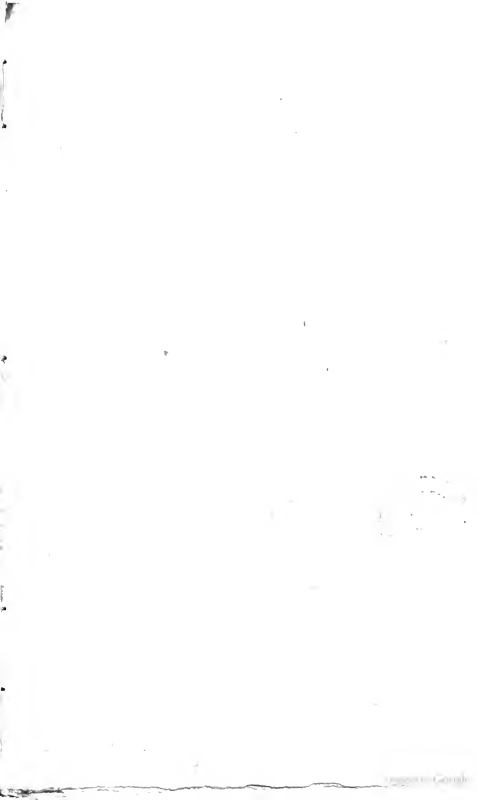
Les amateurs qui voudront connaître ce qu'on a écrit de mieux sur cette célèbre peinture, doivent prin-

(1) Ces deux tableaux étoient destinés pour la cathédrale de Reggio, mais le chanoine Brami n'ayant pu obtenir que son nom fût inscrit dessus comme donateur, il en fit présent à la confrérie de Saint Roch. Nous ferons graver dans notre prochaine livraison le tableau de Camille Procaccini que possède aussi la galerie de Dresde.

principalement consulter Bellori, Malvasia, Scanelli et Richardson. Nous dirons seulement que Le Guide l'avoit en si grande estime que, non content d'en avoir fait une copie en petit, que Malvasia a vue dans la galerie de la comtesse Zanchini à Bologne, il l'a encore gravé à l'eau forte, en se permettant toutefois quelques légers changemens. On remarque dans son estampe, près de la jeune fille qui termine le tableau, deux figures de vieillards qu'on ne voit pas dans l'original.

La France a été sur le point de posséder ce chef-d'œuvre d'Annibal Carrache, ainsi que son pendant peint par Camille Procaccini. Le surintendant Fouquet en avoit fait offrir un prix considérable aux religieux de la confrérie de Saint-Roch, qui paraissoient disposés à s'en désaisir, lorsque le duc de Modène, instruit de cette négociation, les fit acheter et placer dans sa galerie. C'est de là qu'ils sont passés dans celle de Dresde dont ils sont le plus bel ornement.

Indépendamment de la gravure du *Guide*, au bas de laquelle on lit : *Annibal Carrache invenit. P. Stephani nonius formis cum privilegio*, avec l'année 1610, estampe copiée par Mariette, Cochin, Balth, Aloysio. Bolon. 1614, et par un anonyme, avec la date de 1650; il en existe une autre, exécutée d'après le tableau, par J. Camerata. Une esquisse ou première pensée de ce tableau a été gravée par Felber.





San. Caracchi pino!

Vision de St François

C. Normand sc.

Annibal Carrache. Ecole Bolonaise.

1492. ~~~~~ 1539.

VISION DE SAINT FRANÇOIS.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres,
peint sur cuivre.*

Hauteur 1 pied 6 pouces , largeur 1 pied 2 pouces.

* La Vierge , assise près d'un portique d'architecture d'ordre dorique ombragé de grands arbres , tient sur ses genoux l'Enfant Jésus ; Saint François en extase , et soutenu par un Ange , reçoit la bénédiction du fils de Dieu. Dans le lointain on aperçoit saint Joseph appuyé sur son âne : telle est la disposition de ce tableau , dont le sujet fut sans doute donné à Annibal par le cardinal J. F. Négroni , pour qui il l'exécuta.

Annibal , qui n'a pas toujours été heureux dans la représentation des figures de femmes , mérite ici beaucoup d'éloges. La tête de la Vierge , d'un caractère fin et délicat , rappelle ce célèbre tableau des Trois Maries , que possédoit la galerie d'Orléans , dans lequel il a prouvé qu'il pouvait réunir aussi à un très-beau dessin , la plus belle couleur et les plus touchantes expressions. La figure de saint François en extase répond à la réputation du peintre pour ces sortes de figures , et c'est dire assez qu'elle ne laisse rien à désirer.

Ce charmant tableau a été gravé par N. Dorigny , le premier graveur d'histoire après Gérard Audran ; par Romanet pour l'ouvrage sur la galerie d'Orléans , publiée par Couché , et dernièrement par Dissart , dans une grande dimension , mais avec peu de succès. Il a

supprimé dans son estampe le fond d'architecture, et gravé les figures en sens inverse de la peinture.

Ce tableau a appartenu à M. Delaunay, directeur de la monnaie des médailles sous Louis XV, avant de passer dans la collection du Palais-Royal. Il fut porté à 2400 fr. dans l'inventaire de cette galerie, somme qui donnera une idée du mérite distingué qu'on lui reconnoissoit, si l'on établit une comparaison entre ce prix et celui auquel ont été portés plusieurs autres tableaux capitaux de la même Ecole.





Don. Caracciolo p. 15

Diante et Action.

C. Bernard sc.



Ann. Carrache. Ecole Bolonaise.

1560. ~~~~~ 1609.

DIANE ET ACTÉON.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, peint sur toile.

Figures de moyenne grandeur.

Bien peu d'artistes ont réuni plus de parties de la peinture qu'Annibal Carrache ; la connoissance de l'anatomie et des formes des statues antiques est la base de son talent : son but principal fut sans doute de rendre la nature avec le plus de beauté et de grandeur possible , mais son but se montre trop souvent , et c'est une des choses qui le caractérisent. Il semble avoir suivi dans ses études la même marche que Michel Ange : ils parlent la même langue , ils s'expriment différemment. Ses formes sont imposantes ; son style a de la fierté ; mais on ne peut pas dire qu'il soit terrible ; il avoit dans l'âme assez d'élévation pour arriver au grand et au bon , pas assez pour atteindre au sublime. Comme sa grandeur a plus de science encore que de vérité , elle n'a pas de naïveté ; son talent venoit plus de sa tête que de son cœur. Ses belles formes paroissent calculées : on voit qu'il a voulu faire beau , mais dans les arts pour que la beauté nous touche , il faut que la route qui y conduit ne soit pas aperçue. Disons mieux , les beautés sublimes viennent des élans de l'instinct , et celui qui en est l'auteur est le premier qu'elles entraînent. Si Michel Ange est exagéré , il l'est malgré lui , et sa manière terrible n'est que l'expression naturelle de son génie extraordinaire. Tel est le jugement que Taillasson , peintre français , aussi ro-

commandable par les productions de son pinceau que par ses écrits sur les arts , porte d'Annibal Carrache.

Cet art étonnant de peindre la nature avec des formes nobles et fières , qui fut le caractère distinctif du talent d'Annibal , est principalement ce qui constitue le mérite du tableau de Diane et Actéon dont nous nous occupons. La figure de la Déesse réunit à la beauté des formes antiques cette vie , ce mouvement que donne l'imitation de la nature , et que le marbre n'inspire que rarement. Le groupe des deux nymphes qui se cachent sous un même voile , est d'un sentiment exquis , d'une grâce enchanteresse et du dessin le plus savant. Il brille surtout par le mérite des raccourcis qu'Annibal a exprimés avec une rare perfection.

Le coloris de ce tableau est , comme dans la plupart de ceux du maître , dénué de transparence dans les ombres , et faible de clair-obscur. En général les Carraches ont peu connu cette partie essentielle de l'art. Le paysage est admirable autant par la beauté du site que par son exécution. Il est digne de la grande renommée d'Annibal dans ce genre :

Ce tableau n'a point été gravé.



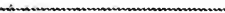


Donatello - L'arte del puer

Donatello

Arte e Lettere

Ann. Carrache. Ecole Vénitienne.

1560.  1609.

JUPITER ET DANAË.

Tableau de la Galerie du comte de Stafford, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 5 pouces, largeur 8 pieds 10 pouces.

La fable de Danaë est assez connue pour qu'il nous suffise de n'en rapporter que les principales circonstances. Acrisius, roi d'Argos, pour dérober sa fille unique à la connaissance des hommes, la fit-enfermer dans une tour d'airain, afin d'empêcher l'accomplissement d'un oracle qui avoit prédit qu'il mourroit de la main de son petit-fils. Mais Jupiter, épris des charmes de la belle captive, se changea en pluie d'or, et, sous cette forme, pénétra dans sa prison. Persée, dont les actions ont été célébrées par les poètes, naquit de cette intrigue, et réalisa l'oracle, sans le vouloir, en tuant son aïeul d'un coup de palet dans une joute où il voulait lui montrer sa force et son adresse.

Le moment choisi par Ann. Carrache est celui où Jupiter descend, transformé en pluie d'or, vers la fille d'Acrisius, qui, nue, à demi couchée sur un lit, dérange un de ses rideaux éramoisi pour mieux jouir du prodige. L'Amour, avec un air fripon, ramasse les pièces d'or et les met dans son carquois. A travers la croisée on voit un bout de paysage.

Ce tableau se fait principalement remarquer par la pureté et la noblesse du dessin des deux figures, la finesse d'expression de celle de l'Amour. L'effet en est vrai et piquant. On voudrait un peu moins de froideur dans la tête de Danaë.

Avant de passer dans la collection du comte de Stafford, cette peinture faisoit partie de la galerie du duc d'Orléans, et fut portée à 3000 fr. dans l'estimation qui précéda la vente qui en fut faite en 1791. Nous ignorons ce que l'a payé le possesseur actuel, mais pour donner au lecteur une idée du prix auquel il a dû s'élever, il nous suffira d'indiquer ici et la somme à laquelle fut vendue la collection entière, et le prix qu'on mit ensuite à quelques-unes de ses parties. Les 280 tableaux de l'Ecole italienne, et les 27 tableaux de l'Ecole française, que contenait cette galerie, furent donnés, en 1791, à M. Walequiers, banquier à Bruxelles, et à M. la Borde de Mereville, pour la somme de 818,700 liv. tournois, prix total des estimations partielles. Ce dernier, devenu seul propriétaire, revendit le tout, en 1796, à MM. le duc de Bridgwater, le comte de Carlisle et lord Gower, pour 45,500 liv. sterlings environ 1,044,000 francs de France; enfin, ces différens seigneurs, après avoir conservés chacun plusieurs pièces très-capitales et vendu le reste à l'encan, en 1799, furent encore amplement remboursés de leurs avances. Cette digression, qui n'a d'autre mérite que de donner l'historique des vicissitudes de la fameuse galerie du Palais-Royal, n'ôte ni n'ajoute rien au mérite réel du tableau de Danaë; car on se tromperait souvent si l'on jugeait toujours de la valeur des objets d'arts par le prix que certains amateurs y mettent.

Ce tableau a été gravé par N. Lemire, en 1786.



Le Journal de

Le Journal de

Le Journal de





aut. Allégni dit le Corrège. Ecole Lombarde.

1494. ~~~~~ 1534.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET S.^r JOSEPH.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres :
connu sous le nom de la Vierge au panier ; peint
sur bois.*

Hauteur 1 pied, largeur 10 pouces.

Il est assez ordinaire de donner aux tableaux dont les sujets ont, comme celui-ci, une grande ressemblance entre eux, des dénominations tirées des choses accessoires qu'ils représentent. C'est ainsi que celui de la Vierge et du jeune Tobie, de Raphaël, qui est à Madrid, et dont nous avons déjà donné la gravure, se nomme *la Vierge aux poissons* ; qu'un autre de l'Albane, où la Vierge lave du linge, s'appelle *la Laveuse*, et que celui-ci porte le titre de *la Vierge au panier*, à cause du panier de jonc qu'on voit au bas. Plusieurs personnes ont attribué ce tableau au Schidone. Cette opinion n'est pas la nôtre ; non que le coloris clair, moëlleux et délicat qu'on y admire, soit incompatible avec le faire de ce maître, puisque dans plus d'une circonstance il a prouvé qu'il pouvoit égaler le Corrège dans cette partie de l'art ; mais parce que Schidone n'est jamais arrivé à cette sublimité d'expression qui distingue les Vierges sorties du pinceau de l'illustre chef de l'Ecole Lombarde, et dont ce tableau offre un très-bel exemple.

La Vierge, vêtue de rouge pâle, est assise ; on lui voit le pied gauche ; l'Enfant Jésus est sur ses genoux, ayant une draperie jusqu'à sa ceinture. Le fond repré-

sente l'entrée d'une caverne au-devant de laquelle on voit saint Joseph occupé de menuiserie. La proportion des figures est d'environ quinze pouces.

Ce précieux tableau fut porté pour 3000 fr. dans l'inventaire estimatif de la galerie du Palais-Royal dont il a fait partie avant de passer dans la collection du comte de Stafford. Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons déjà dit ailleurs sur le vil prix auquel fut vendue cette galerie qui n'avoit pas même pour rivale la collection de la couronne.

Ce tableau a été gravé par *A. L. Romanet*, pour la *galerie du Palais-Royal*.

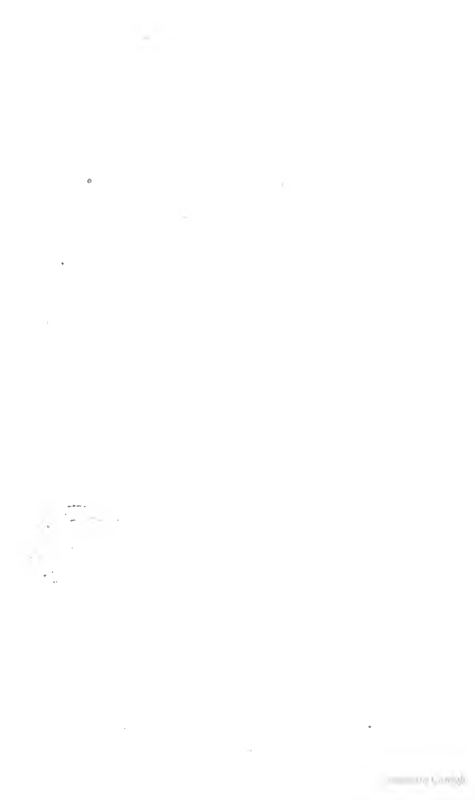


A. Corré pinç.⁶

C. Normand sc.



La Vierge et l'Enfant Jésus



Christian William Ernest Dietrich. Ecole Allemande.

1712. ~~~~~ 1774.

JÉSUS GUÉRISANT DES MALADES.

Tableau de la Galerie Lucien Bonaparte; peint sur toile.

Figures de petites proportions.

Chrétien - Guillaume - Ernest Dietrich ou Dietrichi, comme le nomment les Italiens, naquit à Weimar en 1712, et mourut à Dresde à l'âge de 62 ans, on, selon quelques biographes, à 64 ans.

Son père lui donna les premiers élémens de son art, et le fit entrer, en 1727, dans l'Ecole de AL Thiele, peintre de paysages, établi à Dresde. Maîtrisé par son propre génie, Dietrich ne s'assujettit pas à suivre la manière de ce nouveau maître et n'en fut, à bien dire, que l'émule ou, si l'on veut, le concurrent heureux. Lecomte de Bruhl, ministre du roi de Pologne, et amateur éclairé des Arts, charmé des heureuses dispositions du jeune Dietrich, le prit sous sa protection, lui assura une pension de 400 florins (environ 1300 f.), et lui commanda plusieurs tableaux qui, pour la plupart, furent malheureusement pillés ou détruits pendant la guerre de sept ans. Dietrich dut en quelque sorte sa fortune à son rare talent pour imiter la manière des différens maîtres de l'Ecole allemande. Il faisoit ces pastiches avec une facilité, une prestesse d'exécution qui tenoient du prodige. Sa réputation en ce genre étant parvenue jusqu'à la cour, Auguste II, pour en jager par lui-même, lui fit exécuter deux tableaux : l'un dans le goût d'Ostade, l'autre dans la manière de

Poelenbourg. Le roi, satisfait, prit dès ce moment Dietrich à son service et lui fournit mille occasions de développer ses facultés. Notre jeune artiste, pénétré du sentiment de son propre mérite, prit bientôt du dégoût pour la cour d'Auguste II, où il lui sembloit qu'on accordoit une trop grande préférence aux artistes italiens. Pour s'éloigner de ce séjour, il prétexta un voyage en Hollande; alla d'abord dans sa ville natale, où il s'occupa quelque temps à peindre et à graver, et revint ensuite à Dresde, en 1742, dans l'intention de s'y fixer. A son retour, le roi, qui n'avoit cessé de l'affectionner, l'envoya en Italie, afin d'y perfectionner son talent; mais, soit que la vocation de Dietrich fût plus pour le paysage que pour l'histoire, ce voyage n'amena aucun changement remarquable dans sa manière de traiter les sujets historiques. Il semble qu'il n'ait eu des yeux que pour voir la beauté des sites de ce pays enchanteur, et que la faculté d'y étudier les chefs-d'œuvre des grands peintres d'histoire qu'on y rencontre à chaque pas, lui ait manqué. Quoi qu'il en soit, il ne visita pas sans fruit la terre classique des arts, puisque ce fut à son retour qu'il exécuta cette foule de paysages qui lui ont acquis la juste réputation dont il jouit, et lui ont mérité, jusqu'à un certain point, le surnom de Raphaël des paysagistes que son contemporain et compatriote Winckelmann n'hésite pas à lui donner.

Les paysages de Dietrich sont riches et variés. On y admire la plupart des beautés qui font le charme des productions des Claude Lorrain, Jean Both, Berghem, Dujardin, Everdingen, Poelenbourg, Elzheimer, et ce goût fin, délicat qui fait le principal mérite de ses tableaux d'histoire.

Quant à ces derniers , le plus juste reproche qu'on puisse leur faire est de manquer d'originalité. Ils ont un caractère mixte qui ne permet pas de décider de quelle école ils sont sortis. Au reste, ils ne manquent ni de noblesse dans le style , ni de correction dans le dessin , quoique l'on puisse désirer quelquefois plus d'élévation dans l'un et plus d'énergie dans l'autre. Ses figures sont généralement gracieuses, mais cette grâce est plus séduisante qu'originale ; son coloris , chand et harmonieux , manque souvent de transparence dans les ombres et de fraîcheur dans les demi-teintes ; ses oppositions sont rarement assez piquantes ; enfin sa touche nette , savante , moelleuse , empâtée , que des glacis judicieusement appliqués , rendent extrêmement soignée , n'a jamais cette froideur que Van der Werff a donné à la sienne par un fini trop précieux.

Comme graveur à l'eau forte , Dietrich mérite à peu près les mêmes éloges. On a de sa main un grand nombre d'estampes , dans lesquelles il a cherché à imiter la manière de différens maîtres allemands et flamands , tels que Laïresse , Ostade , Rembrandt , Poelenbourg , Everdingen et autres. Son œuvre , composé d'environ deux cents pièces , est extrêmement difficile à compléter , parce que , après avoir fait tirer un certain nombre d'épreuves de ses planches , il en faisoit gratter et repolir le cuivre pour y graver de nouveaux sujets.

Les tableaux d'histoire de Dietrich sont très-recherchés. On en rencontre rarement dans les cabinets des amateurs ; et même dans les collections des souverains. Le Musée du Louvre n'en possède aucun ; le tableau de l'adoration des bergers , qu'on y a vu , et qui

étoit tiré du cabinet du stathouder, ne s'y trouvant plus depuis 1815. Ce n'est donc qu'à Dresde qu'on peut prendre une juste idée de la variété d'exécution et de la fécondité d'imagination de ce peintre, dont toutes les compositions brillent autant par le mérite de l'exécution, que par la richesse et la magnificence de l'ordonnance.

Dietrich a traité plusieurs fois le sujet dont nous donnons la gravure. La galerie de Dresde possède le tableau gravé par lui à l'eau forte, mais dont il avoit laissé la planche imparfaite. Lorsque nous publierons l'esquisse de ce second tableau, nous établirons un parallèle entre ces deux peintures; et, par un examen réfléchi, nous mettrons le lecteur à portée d'apprécier le mérite de cet artiste trop peu connu hors de sa patrie. Le marchand de tableaux Le Brun, dont l'expérience et les connoissances peuvent être d'un grand poids lorsqu'il s'agit de fixer la valeur intrinsèque d'un tableau, disoit que ceux de Dietrich n'avoient jamais été portés, en vente publique, au-dessus de 4000 fr.; mais qu'ils s'élèveroient à des prix beaucoup plus élevés si leur mérite étoit plus connu. Ce jugement a été en quelque sorte confirmé depuis. Une copie reconnue comme telle, faite d'après un des chefs-d'œuvre de ce peintre, fut portée en vente publique, jusqu'à la somme de 2960 fr.

Le tableau qui fait le sujet de cet article n'a point été gravé.





Incision pour le

Descente de Croix.

Mus. Mayer 170.



George Barbarelli dit le Giorgion. Ecole Vénitienne.

1478. ~~~~~ 1511.

DESCENTE DE CROIX.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, peint sur bois.

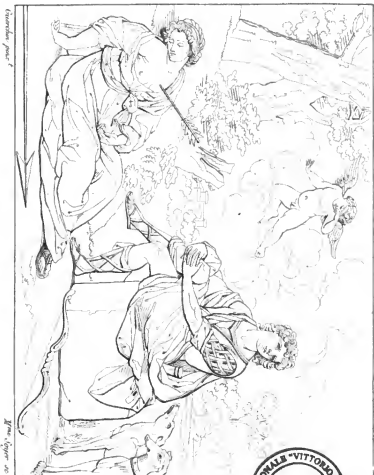
Figures de moyenne grandeur.

Ce tableau, plus connu sous la dénomination de la descente de croix, est, à bien dire, une *Déposition de croix*. Cette remarque est d'autant plus importante, que la différence de talent qu'il faut avoir pour traiter avec succès ces deux sujets, se rencontre rarement dans un même artiste. L'un convient plus spécialement aux peintres qui, comme Rubens, Daniel de Volterre, Jouvenet, peuvent joindre à leurs grandes ordonnances le mouvement, l'énergie, et la vigueur de l'exécution; l'autre aux artistes qui excellent dans l'expression des sentimens de l'âme: Raphaël, Dominiquin et Poussin sont de ce nombre.

Le Giorgion n'a que faiblement profité des beautés que lui présentait la scène pathétique qu'il avait à rendre. Le Christ, au moment d'être enseveli dans le tombeau que lui prépare Joseph d'Arimatie, est étendu sur le linceul qui a servi à le transporter du sommet du Calvaire au lieu de sa sépulture. Les saintes femmes viennent de le déposer à terre et soutiennent encore son corps inanimé. Elles le considèrent avec cette expression de douceur inséparable du sujet, mais que le peintre n'a que froidement exprimée. La Madeleine à genoux aux pieds de Jésus, et plongée dans les plus tristes réflexions, étend les bras et semble dire: Voilà

donc où l'a réduit la méchanceté des hommes. Cette figure dont le mouvement et l'expression sont saisis sur la nature et qui est digne des plus grands maîtres de l'Ecole Romaine, est la plus remarquable de ce tableau. Sous le rapport du coloris, cette peinture est aussi séduisante que vraie, et l'on ne peut trop louer cette franchise, cette légèreté de pinceau, cette fraîcheur des carnations, cette intelligence du clair-obscur, ce bel empâtement de couleurs; enfin, cette fonte harmonieuse des teintes qui furent les qualités distinctives du talent du Giorgion, et lui assignent à jamais la première place, après Le Titien son élève, parmi les coloristes les plus célèbres.

Ce tableau n'a point été gravé.



Disegno per l'

Copula et Procre.

Ilm. 1898-99



Gio. Francesco Barbieri, dit il Guercino da Cento.

École Bolognaise.

1590. ~~~~~ 1666.

CÉPHALE ET PROCRIS.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 7 pieds 4 pouces, largeur 8 pieds 10 pouces.

Céphale, fils de Deïonée, roi de Phocide, épousa Procris, sœur d'Oritie et fille d'Erectée, roi d'Athènes. Unis l'un et l'autre par l'amour le plus tendre, ils vivoient heureux lorsque l'Aurore, dans l'espoir de faire partager à Céphale la passion qu'elle avoit conçue pour lui, l'enleva et le sépara ainsi de sa chère épouse. Céphale, inconsolable, resta insensible à l'amour de l'Aurore qui, désespérée, le renvoya, en le menaçant qu'un jour viendrait où il désireroit n'avoir jamais vu Procris. Céphale, à ces paroles, fut saisi d'un mouvement de jalousie, et résolut d'éprouver la fidélité de sa femme. L'Aurore l'aïda à se déguiser de manière à ne point être reconnu. Il trouva Procris et toute sa maison au désespoir de son absence. Cette preuve d'amour ne le convainquit point; il usa de divers stratagèmes pour éprouver la fidélité de sa femme, tous furent inutiles. Enfin, il eut recours aux présens, et il eut la douleur de voir Procris ébranlée; alors il se fit connoître. Procris eut tant de honte de sa foiblesse, qu'elle s'enfuit dans les bois et se mit à la suite de Diane. Son absence ralluma bientôt l'amour dans le cœur de Céphale. Il engagea son épouse à revenir avec lui. Cette réconciliation ne fut pas heureuse. Procris à son tour prit de la jalousie,

et trouva la mort en voulant éclaircir son doute. Céphale étant à la chasse, elle l'y suivit, et se cacha dans un buisson voisin d'un lieu où il étoit entré pour prendre le frais; elle l'entendit alors appeler à son secours l'haleine des Zéphirs, comme il auroit fait d'une maîtresse : *Viens Aure*, disoit-il, viens soulager mon tourment; viens, tu es ma vie, etc.; l'infidélité ne paroissant pas douteuse à Procris, elle poussa, malgré elle, un soupir qui fut entendu de Céphale. Celui-ci tourne sa tête, croit apercevoir une bête fauve au travers du feuillage et lui lance aussitôt son dard. Mais au cri que jette Procris il reconnoît son erreur, accourt vers elle, et, à quelques paroles mal articulées, il devine son erreur; à peine a-t-il le temps de la désabuser, elle expire dans ses bras.

Le Guerchin a choisi le moment où Céphale, assis sur une pierre, se livre à toute la douleur que lui cause la mort de sa chère Procris, dont le corps inanimé est devant lui. L'Amour dans les airs, pleure ce triste événement.

Sous tous les rapports, ce tableau fait infiniment d'honneur au Guerchin. Il fut peint en 1644, et commandé par le marquis Corneille Bentivoglio, neveu du cardinal de ce nom, pour Anne d'Autriche, reine de France. Cette princesse en fit présent au cardinal Mazarin. Des mains de celui-ci il passa dans celles du prince de Carignan, et de là dans la galerie de Dresde. La même galerie possède le pendant de ce tableau : Vénus pleurant Adonis, que Mazarin avoit commandé au Guerchin.

Le tableau de Céphale et Procris a été gravé par L. Lampereur.



Leonard de Vinci pinx.

Mme. Sayer sc.

1. La Madelone, 2. La Modestie et la Vanité.

1. LA MADELEINE.

2. LA MODESTIE ET LA VANITÉ.

*Tableaux de la Galerie de Lucien Bonaparte ,
peints sur bois.*

Demi-figures de grandeur naturelle.

Léonard de Vinci est mis, à juste titre, en tête des artistes qui, vers la fin du quinzième siècle, opérèrent dans les arts cette heureuse révolution qui fit désigner cette époque par le nom de *la Renaissance*. Ce génie extraordinaire posséda presque toutes les connoissances humaines. Il inventa une foule de machines propres à la guerre ou utiles dans la paix, agissant sur la terre, dans les airs et au sein des eaux ; il sut arrêter et diriger le cours des fleuves ; ne méconnut aucune des sciences physiques et mathématiques ; excella dans la musique, la peinture, la sculpture et l'anatomie ; enfin, fut un véritable Protogène. Le Verrocchio, qui exerçoit avec distinction tous les arts libéraux, en montra les élémens à Léonard ; mais l'élève, après un petit nombre de leçons, ayant surpassé son maître, cessa de prendre ses conseils, et ne consulta plus que la nature.

Lorsqu'on voit Léonard de Vinci reculer les bornes de la plupart des sciences connues de son temps, et faire en physique comme en mécanique des découvertes d'une haute importance, on regrette qu'un génie aussi vaste et aussi profond, qui joignoit à une

grande justesse d'esprit l'imagination la plus active , n'ait pas porté toutes ses facultés vers un même objet. A quel degré de perfection n'eût-il pas porté la peinture , lui qui laissa bien loin en arrière les artistes qui le précédèrent , si tous les instans de sa vie , longue et laborieuse, lui eussent été consacrés ! Malheureusement Léonard ne sut pas se fixer ; il s'occupait tour à tour de travaux plus ou moins étrangers aux beaux arts. La pénétration de son esprit qui lui laissoit toujours entrevoir un mieux qu'il ne pouvoit atteindre , puisque à mesure qu'il avancoit dans la science , le but vers lequel il tendoit sembloit s'éloigner ; le temps considérable qu'il employoit à rechercher les moyens qui devoient le conduire à cette perfection imaginaire ; enfin le soin infini avec lequel terminoit ses tableaux , furent autant de causes qui , avec celle de son inconstance et de son peu de fixité dans ses occupations , l'empêchèrent de produire un nombre d'ouvrages proportionné à ceux que sa longue carrière lui permettoit de laisser à la postérité.

Comme presque tous les peintres , Léonard eut trois manières différentes. Pour type de la première nous citerons un enfant couché dans un berceau que l'on voit à Bologne. Ce tableau est peint avec une extrême patience ; la lumière y est prodiguée , Léonard ne songeoit pas encore à cette économie savante qui fut par la suite une des bases de sa meilleure manière. La Vierge au rocher , du Musée du Louvre , dont A. Desnoyers a fait , il y a quelques années , une très-belle gravure , peut être citée comme modèle de sa seconde manière : les ombres en sont extrêmement fortes et peu transparentes (le temps a encore aggravé ce

défant) ; la figure du petit saint Jean porte principalement l'empreinte de cette seconde manière. Enfin, la charmante Hérodiade de la tribune de Florence nous fournira l'exemple de la troisième. Les demi-teintes dont ce tableau se compose presque en entier, offrent un aspect plus tranquille, une harmonie plus tendre. Par une économie de lumière sagement combinée avec des ombres moins prononcées que dans la seconde manière, Léonard a donné à ce tableau le plus grand relief possible.

La tête de la Madeleine, que possède Lucien Bona-parte, et dont nous donnons le trait, nous paroît être la même que Richardson vit à Florence ; du moins son jugement sur cette demi figure, qu'il trouva fort belle et moins dure qu'aucune de celles qu'il avoit vues de ce maître, convient au tableau qui nous occupe, et qu'on peut considérer comme appartenant à la troisième manière de Léonard.

Il en existe une fort belle gravure que nous croyons exécutée par Longhi artiste du plus grand talent.

Quant au tableau de la Modestie et la Vanité que Vasari a vu dans le palais Barberini à Rome, et dont il se plaît à reconnoître le mérite, il est au-dessus de tout éloge. On y voit Léonard, après avoir atteint toutes les parties matérielles de son art, arriver au sublime, et chercher à rendre les mouvemens de l'âme. Ici, comme dans ses autres tableaux, son pinceau est extrêmement soigné. Les lois de la perspective, ainsi que la théorie de la lumière et des ombres, y sont si bien observés, que, de loin, cette peinture a toutes les apparences du relief, et que, lorsqu'on s'en approche, on ne voit ni touche ni teintes isolées, mais des nuances

et des passages dont on n'aperçoit point les traces. Enfin , ce tableau est d'une telle perfection , qu'à Rome il est reconnu qu'aucun peintre n'a pu encore réussir à en faire une copie passable. On ne sait ce qu'on y doit le plus admirer , on de la justesse de l'expression , ou de la simplicité des moyens employés pour rendre deux sentimens aussi opposés que la Modestie et la Vanité.

Ce tableau a été gravé par *Volpato* ; mais il y a des différences sensibles entre son estampe et la peinture. Le corps de la figure qui représente la Vanité y est plus de profil , ses deux mains sont élevées : l'une tient une fleur , l'autre , est telle que nous la représentons dans notre esquisse. Le vase sur lequel elle pose , ici , une de ses mains , est , dans son estampe , plus vers la droite du spectateur. Sa forme est différente. La figure de la Modestie offre aussi quelques changemens. Le dessin qui nous a servi ayant été fait d'après la gravure au trait et à l'eau-forte , publiée à Londres lorsque le tableau y étoit , nous croyons pouvoir répondre de son exactitude.

La figure de la Vanité a été gravée séparément par *Blot* , avec un talent très-remarquable. Sa gravure diffère de l'estampe de *Volpato* en ce que la Vanité y est représentée la tête et les épaules couvertes d'un voile transparent et richement orné.





Jerome Mazzuoli pinx.

M^{re} Sayer sc.

La Vierge, l'Enfant Jésus, St George, &c.

Jérôme Mazzuola. Ecole Parmesane.

N. inc. ~~~~~ vers 1586.

S.^r GEORGE AUX PIEDS DE L'ENFANT JÉSUS.

Tableau de la Galerie de Dresde, peint sur toile.

Hauteur 5 pieds 5 pouces , largeur 4 pied# 10 pouces.

Jérôme Mazzuola, ou Mazzuoli, comme l'appelle Lanzi, est mis au nombre des bons peintres de l'Ecole parmesane; mais comme la plupart des ouvrages qu'il a composés sont conservés à Parme, sa réputation ne s'est guère étendue au-delà du théâtre de ses travaux. Né dans les dernières années du quinzième siècle, Jérôme Mazzuoli fut pendant quelque temps associé aux travaux de Francesco Mazzuoli son maître et son cousin; mais les dispositions testamentaires de ce dernier prouvent que l'amitié qui les avoit unis n'existoit plus à l'époque de la mort de ce dernier, puisque son héritage, échut à deux étrangers. Jérôme Mazzuoli fut un excellent coloriste; il a peu de rivaux dans l'art d'empâter les couleurs, mérite d'autant plus remarquable chez lui, qu'il ne parcourut point l'Italie pour en voir les chefs-d'œuvre, et qu'il n'alla pas même à Rome. Le Corrège et le Parmesan furent les deux modèles auxquels il s'attacha de préférence. Les noces de sainte Catherine qu'il peignit pour l'église *del Carmine*, sont tout-à-fait dans leur manière, et c'est sans doute ce qui a fait dire qu'il avoit beaucoup peint d'après Francesco. Il entendoit très-bien la perspective. Lanzi compare aux meilleurs ouvrages du Pozzo les détails d'architecture dont il avoit embelli un tableau de la Cène, qu'il

avoit peint dans le réfectoire de Saint-Jean, et où il y avoit une colonade d'un effet admirable. Il peignoit la fresque d'une manière large, facile, harmonieuse; ses compositions sont riches, variées, pleines de vie. Aucun peintre n'a fait pour les églises de Parme un aussi grand nombre de tableaux à l'huile que lui; aucun n'a fait autant de fresque, ni autant de tableaux de chevalet; et cependant il travailla encore pour Saint-Benoît de Mantoue et pour d'autres lieux. On admire d'abord qu'un seul homme ait pu produire autant d'ouvrages; mais cette admiration s'affoiblit quand on les examine avec quelque attention. A côté de grandes beautés on aperçoit de grands défauts; les extrémités des figures sont quelquefois mal dessinées. Jérôme Mazzuoli, de même que son maître, prend trop souvent l'affectation pour de la grâce, il exagère l'expression des passions. Mais comme les tableaux où ces défauts se font particulièrement sentir, sont l'ouvrage de plusieurs peintres, il est juste de ne pas les attribuer à lui seul. L'abbé Mari a prouvé, par exemple, que Mazzuoli s'étoit associé d'autres peintres pour faire la Multiplication des Pains à Saint-Benoît de Mantoue. Il y a dans cette composition des groupes de la plus grande beauté, et d'autres parties d'une telle incorrection, qu'elles semblent être d'une autre main. Cependant, comme on retrouve de semblables défauts dans des ouvrages entièrement exécutés par Jérôme Mazzuoli, on peut croire que plusieurs de ceux qu'on lui reproche dans celui des Cinq Pains, doivent lui être imputés.

Les tableaux de Jérôme Mazzuoli sont extrêmement rares dans les galeries des souverains, et celle de Dresde étant peut-être la seule qui puisse nous procurer l'oc-

easion de parler des productions de cet estimable artiste : nous donnons le trait du plus capital des deux qu'elle possède. Il représente la Vierge, Jésus, saint Jean, un Ange et saint Georges (1).

Le personnage que nous prenons pour un saint Georges, n'est peut-être que le portrait du donateur du tableau, qui, selon la coutume du temps, aura voulu y être peint. Mazzuoli l'a représenté prosterné aux pieds de l'Enfant Jésus que la Vierge tient sur ses genoux, et recevant du Rédempteur une chaîne d'or qu'il lui passe au cou, comme pour lui témoigner qu'il l'admet au nombre de ses chevaliers. Saint Jean, qu'un Ange tient sous les bras, montre le Messie. On retrouve dans ce charmant tableau la plupart des beautés qui distinguent les productions sorties du pinceau de Francesco Mazzuoli dit le Parmesan, que ses contemporains surnommèrent le *Rafaëli*no, le petit Raphaël.

C'est peut-être ici le lieu de remarquer qu'il n'en est pas des artistes comme des hommes qui se sont distingués dans les lettres ou dans les sciences. Il suffit à ceux-ci pour obtenir la réputation qu'ils méritent, de faire imprimer leurs ouvrages. Les exemplaires s'en répandent dans tous les pays, et chacun peut les apprécier par lui-même; tandis que le mérite du peintre reste attaché au plâfoud, au mur, ou à la toile auxquels il l'a confié. Il n'y a jamais qu'un pays, qu'une province, qu'une ville, qu'un palais, qu'une église qui puisse en jouir à la

(1) L'autre représente la fortune sur un globe; à côté est une femme qui parolt effrayée. Il est peint sur bois. — Haut, 7 pieds 6 pouces, larg. 4 pieds.

fois. Confiné dans cet étroit espace , il y demeure , pour ainsi dire , emprisonné jusqu'à ce que la gravure le multiplie. Encore n'en conserve-t-elle pas toujours la physionomie. De la vient que les peintres les plus loués dans les pays étrangers ne furent pas toujours les plus habiles dans leur propre patrie.

Gravé par *Michel Auber*, artiste peu recommandable, né à Paris en 1700 , et mort dans la même ville en 1757.

Barth. Etienne Murillo. Ecole Espagnole.

1618. ~~~~~ 1682.

LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES.

Tableau de la Collection du Roi d'Espagne, peint sur toile.

Figures de grandeur naturelle.

Voici un de ces sujets mystiques souvent répétés par les peintres des pays catholiques : toutefois, le sujet une fois admis, on n'y trouve rien qui blesse la raison, ou les convenances. On peut même dire qu'il y a dans ces tableaux un attrait réel et plus d'une idée poétique. Ils ont reçu diverses dénominations qui paraissent également leur convenir. En effet, ils représentent à-la-fois le triomphe de la Vierge, ses vertus qui la firent choisir pour être la mère d'un Dieu devenu homme, sa domination sur l'univers chrétien, figuré symboliquement par le globe sur lequel ses pieds sont posés, et enfin sa suprématie sur les Anges, dont plusieurs sont ici près d'elle dans des attitudes d'amour et de respect.

Sous le rapport de l'art, ce sujet étoit vraiment heureux. Il permettait au peintre d'exprimer sur le visage de Marie une piété touchante, et de s'élever jusqu'au sentiment exquis de la beauté. Murillo a dignement saisi les données principales de cette composition : rien de plus naïf et en même temps de plus élégant que l'attitude qu'il a donnée à la mère de Jésus. Les grands coloristes, tels que lui, savent toujours tirer un parti

très-avantageux de ces fonds brillans que l'on appelle des *gloires*, et qui, offrant au centre du tableau un foyer de lumière, attirent doucement les yeux des spectateurs.

Murillo n'avoit pas moins de 56 ans, lorsqu'il fit ce tableau, à la demande du chanoine Don Justin Neve, son ami; mais, comme cet artiste avoit adopté depuis long-temps des principes solides, et qu'il ne travailloit point au hasard, il fut du nombre de ceux dont les productions exécutées dans un âge avancé annoncent la maturité du jugement, sans aucune trace de décadence. Ce tableau justement célèbre en Espagne, où il a servi de type à la plupart des sujets dits de la *Purissima* qu'on y rencontre dans presque toutes les maisons, peut soutenir la comparaison avec les plus précieux ouvrages de l'Ecole Lombarde, si fameuse pour la manière large et ferme dont elle a su traiter en grand les sujets de dévotion. Les parties principales de l'art y sont portées à un très-haut degré de perfection: la tête de la Vierge est d'une beauté si parfaite qu'aucun peintre, pas même le célèbre Alouza Cano, n'ont pu en faire une copie qui donnât une idée de la perfection de l'original. Enfin tout ce qui tient à la couleur et à l'entente du clair obscur y est merveilleux: de tous les tableaux de Murillo aucun ne lui mérita mieux que celui-ci les honorables noms de Titien Espagnol et de prince de l'Ecole de Séville.

Ce tableau n'a point été gravé.





S. François descend Jésus Christ de la Croix.

« Barth. Etienne Murillo. Ecole Espagnole.

1618. ~~~~~ 1682.

SAINT FRANÇOIS DESCEND JÉSUS-CHRIST
DE LA CROIX.

Tableau de l'Eglise des Capucins de Séville.

Figures de grandeur naturelle.

Ce fut vers la fin de sa carrière que Murillo exécuta les seize tableaux qui transformèrent en un véritable Musée le couvent des Capucins de Séville, et immortalisèrent leur auteur. Si celui que nous publions n'est pas, par le nombre de figures, le plus capital de cette suite, il en est du moins le plus étonnant, sous le rapport de l'expression et de l'effet général; car on ne saurait porter à un plus haut degré la finesse, l'harmonie des teintes, et le merveilleux du pinceau, qu'il ne l'a fait dans ce charmant tableau. Quant au choix du sujet, il n'est personne qui ne soit frappé de sa bizarrerie et ne sourie de l'anachronisme que présente la réunion des deux figures principales. La seule excuse en faveur de l'artiste est qu'il lui a été désigné par des moines dont la principale idée étoit, sans doute, d'honorer le fondateur de leur ordre, ou de retracer la vision de quelqu'un de leurs frères. Murillo du moins a su racheter ce vice radical par des beautés du premier ordre, et rendre ce tableau l'un des principaux titres à sa célébrité.

Les ouvrages de Murillo sont très-nombreux en Espagne, et ils s'y soutiennent à très-haut prix. La plupart appartiennent à des corporations religieuses. Les

plus remarquables se voient au Palais du Roi à Madrid , à l'Escurial , à Séville dans le cloître Saint-François de l'Observance et dans celui des Capucins , à l'Hôpital de la Charité , à la Cathédrale , chez le marquis de San-Yago , et à l'Hospice des Vénérables où se voit son célèbre tableau de la conception de la Vierge.

Son tableau de Saint François n'a point encore été gravé.

1594. ~~~~~ 1665.

LE MARIAGE.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres,
peint sur toile.*

Hauteur 5 pieds 8 pouces, largeur 5 pieds 5 pouces.

Au milieu d'une salle richement ornée de colonnes, de pilastres, et de guirlandes de fleurs, Poussin a représenté le sacrement du Mariage, par l'union de la Vierge et de Saint Joseph. Un vieillard assis qu'on peut supposer être le grand prêtre Zacharie, malgré que ce soit ordinairement chez les Juifs le père du fiancé ou de la fiancée qui unisse les époux, présente la main de la Vierge à Saint Joseph. Celui-ci, à genoux ainsi que la Vierge, lui passe au doigt l'anneau nuptial; il tient d'une main la verge fleurie que les peintres lui donnent ordinairement par allusion à une ridicule tradition légendaire qui veut que, de tous les prétendants de Marie, Saint Joseph fût le seul dont le bâton fleurit subitement. Les deux époux sont couronnés de fleurs. Le vêtement de Saint Joseph est d'un jaune changeant. La mante de la Vierge est bleue. Derrière le grand prêtre un jeune homme habillé de violet porte un vase et une éguère. Enfin de nombreux spectateurs, hommes, femmes, filles et enfans, parmi lesquels on distingue, derrière Marie, Saint Joachim et Sainte Anne, assistent à cette auguste cérémonie, qui excite chez tous, selon leur sexe et leur âge, des sentimens divers.

Ce tableau, le dernier des sept Sacrements que le

Poussin peignit pour M. de Chantelon , fut envoyé à cet amateur en 1648. Nous n'affirmerons pas , comme plusieurs auteurs ont osé le faire , que ce soit la difficulté de traiter ce sujet, souvent représenté par les peintres, qui ait empêché le Poussin de s'en occuper plus tôt. On peut juger par la vue de l'esquisse jointe à cet article que l'artiste philosophe n'est point ici inférieur à lui-même, et que ceux qui ont prétendu que son tableau étoit une nouvelle preuve que rien au monde n'étoit plus difficile à faire qu'un bon mariage, même en peinture, ont eu plutôt envie de faire une plaisanterie que de porter un jugement solide. Le Poussin, dont tous les tableaux sont des modèles à suivre pour l'exactitude des costumes et des usages des peuples qu'il a mis en scène, s'est écarté ici de la vérité historique. Il a vêtu ses personnages à la romaine sans faire attention que le peuple de Dieu faisoit chez les Romains une caste particulière qui conservoit les usages et les costumes de ses pères. Afin de mettre le lecteur à portée de juger de l'importance des critiques qu'on est en droit de lui faire, nous allons donner quelques détails sur le costume des anciens Juifs et sur les cérémonies qu'ils observent de temps immémorial à la célébration de leurs mariages, cérémonies qui furent sans doute les mêmes à l'époque de l'union de la Vierge et de Saint Joseph, puisqu'il est reconnu que ce peuple, religieux observateur des coutumes de ses pères, n'a presque rien changé à ses anciens usages.

Les Juifs laissoient croître leur barbe (1), et se ra-

(1) On trouve dans le Lévitique, ch. 19, une défense expresse aux Juifs de raser leur barbe.

soient les cheveux. Absalon , à qui sa belle chevelure fut si funeste , de même que les jeunes gens d'une très-belle taille , vêtus de pourpre tyrienne , armés de carquois , et portant de longs cheveux semés d'une poudre d'or dont parle Joseph , lorsqu'il rend compte des forces de Salomon , de ses cheveux , de ses charriots , etc. , ne démentent pas cette assertion , ils prouvent seulement que les hommes effeminés ou corrompus laissoient croître leurs cheveux. Ceux du grand prêtre étoient coupés tous les vendredis : les simples prêtres se les coupoient tous les mois. Saint Paul , écrivant aux Corinthiens , dit qu'il est contre nature qu'un homme laisse croître ses cheveux. Par cette raison les Juifs avoient continuellement la tête couverte ; c'étoit chez eux un signe de tristesse de se découvrir , du moins Moïse défend aux prêtres de donner ce signe d'affliction. Le bonnet des prêtres étoit une espèce de toque assez semblable au turban , il étoit de toile blanche , et couvroit toute la tête. Jamais les Juifs ne se montroient tête nue en public ni même dans le temple , aujourd'hui encore ils croiroient manquer de respect à la divinité s'ils lui adressoient leurs vœux ayant la tête découverte.

On s'accorde assez généralement à croire que l'habillement des Juifs étoit composé de quatre parties : la chemise ou tunique , la robe , le manteau et la ceinture. La tunique étoit communément sans couture. La robe se mettoit sur la tunique , elle avoit de courtes manches et descendait jusques sur les talons. Les plis qu'elle formait autour du corps étoient arrêtés par une vaste et longue ceinture qui se nouoit par devant et servoit , à-la-fois de bourse et soutenoit les armes

blanches qui étoient la seule défense de ce peuple. Du temps de Moïse on pendoit encore à cette ceinture une petite pioche (1) et des balances pour peser l'argent non monnoyé, qui servait au commerce (2); le manteau de dessus étoit carré, et l'on pense que les Juifs le portaient en lozange. Un des angles descendait jusque sur les talons; l'autre étoit replié et retomboit en pointe au milieu du dos; les deux autres, qui servoient à envlopper les bras, s'agrafloient au milieu de la poitrine ou se jetoient sur les épaules. Ces manteaux avoient aux quatre coins des franges, ou bandes, ou cordon, couleur hyacinthe (3). A l'époque du mariage de Saint Joseph les Juifs portoient encore des franges à leurs manteaux, puisque Jésus reprocha aux Pharisiens d'en porter, pour se distinguer, de plus longues que les autres Juifs. Le taleb dont les Juifs se servent aujourd'hui dans les synagogues n'est qu'un diminutif du manteau de leurs aïeux. Les Juifs avoient leurs habits de fête et leurs habits de cérémonie. Joseph rapporte que lorsque Agrippa vint à Jérusalem, tous les Juifs furent au-devant de lui avec leurs habits de cérémonie. Des habits déchirés étoient pour eux des habits de deuil; alors, suivant le même historien, ils quittoient leur bonnet et leur ceinture, se mettoient des cendres sur la tête et se couvroient d'un ajustement semblable à un sac auquel on auroit fait vers le fond une ouverture pour passer la tête. Les prêtres ne por-

(1) Pour le singulier usage de cette pioche, voyez le Deutéronome, ch. 23, vers. 13.

(2) Deutéronome, ch. 25, vers. 13.

(3) Nombres, ch. 15, vers. 38. Deutéronome, ch. 22, vers. 12.

toient point le deuil ; leur habit étoit blanc et de lin ; leur ceinture violette , nouée par devant , pendoit jusqu'à terre ; les sacrificateurs mettoient sur cet habit un manteau de diverses couleurs qu'ils attachoient sur les épaules , qui tombait jusqu'à terre , et auquel on donnoit le nom de stole. Lorsqu'ils n'étoient pas en exercice , ils étoient habillés comme les autres Juifs ; mais lorsqu'ils alloient au temple , par la ville , ou en voyage , ils devoient être revêtus de leurs habits sacerdotaux. C'est ce que l'on peut conjecturer de ces paroles de J. C. : « Un bon serviteur doit toujours être muni de sa ceinture et prêt à obéir ». Lorsque l'Ange vint délivrer Saint Pierre de sa prison , il lui dit : Prenez votre ceinture et vos sandales , prenez votre manteau et me suivez (1). Il n'y a rien de certain sur la chaussure des Juifs au temps de Moïse ; ses Apôtres eurent des souliers et des sandales , Saint Pierre portoit des sandales , et Saint Marc (ch. 6.) nous apprend que J. C. vouloit que ses disciples fussent ainsi chaussés. D'un autre côté , Saint Jean-Baptiste , en disant qu'il n'étoit pas digne de dénouer les cordons des souliers de celui qui venoit après lui , nous apprend positivement que les Juifs nouoient leurs souliers avec des cordons. Les souliers du grand prêtre étoient couleur de pourpre. Quant à la matière dont ces chaussures étoient faites , on pourroit croire , d'après le Deutéronome , ch. 35 , vers. 25 , et les bottines de cuivre de Goliath , qu'on y employoit indifféremment le fer et le cuivre , à l'époque où vivoit Saint Joseph l'usage du cuir avoit remplacé celui des métaux. On rapporte que , pendant le siège de Jérusalem par Titus , les Juifs man-

(1) Actes des Apôtres , ch. 12.

gèrent jusqu'au cuir des souliers. Ils se faisoient aussi des chausses avec du papyrus, de la soie, du jong, du lin.

L'usage des Hébreux de couvrir de nattes et de tapis le plancher de leurs appartemens a fait croire que dans leur intérieur ils ne portoient point de chausses, et que ce soin qu'on leur connoît de se tenir les pieds bien nets vient de cette coutume.

Le costume des femmes Juives différoit peu de celui des hommes, du moins on n'a rien de positif sur la forme de leurs vêtemens, auxquels l'Ecriture donne les mêmes noms qu'à ceux des hommes. Cependant on sait qu'elles laissoient croître leurs cheveux, et qu'elles en prenoient le plus grand soin. Cette parure naturelle avoit un tel prix à leurs yeux, que lorsque l'une d'elles avoit manqué aux lois de l'honneur, on lui rasoit la tête. On croit assez généralement que les filles Juives laissoient flotter leurs cheveux sur leurs épaules, et que les femmes, au contraire, les tenoient relevés par le moyen d'une mitre, élevée en pointe, à laquelle elles adaptoient un voile, symbole de leur engagement. Du temps de Saint Paul les femmes Juives ne se monstroient encore en public que le visage couvert de leur voile. Il est souvent fait mention dans l'Ecriture des mitres éclatantes des femmes. Il paroît que les courtisannes les faisoient peindre et les enrichissoient de perles et de pierreries. On voit par les présens qu'Éliézer offrit à Rebecca, qu'au temps de Moïse ces femmes portoient des pendans d'oreille, des *nezem*, pendans de nez, des bracelets et autres bijoux. Lorsque le prophète Isaïe (1) attaque le luxe et parle des bijoux

(1) Chap. 3.

dont elles se parent, il en est un qui doit nous arrêter un instant : c'est l'anneau d'or ou espèce de jarretières que les Juives se mettaient aux jambes, parce que ce bijou semble prouver que les robes longues, fermées, trainantes et retenues vers le milieu du corps par une ceinture, que les artistes donnent ordinairement aux femmes de cette nation, ne sont pas celles qu'elles portoient réellement ; car il n'est pas présomable qu'un ornement blâmé par le Prophète fut caché sous de longs vêtemens. On peut donc conjecturer que ces robes des femmes étoient ou courtes ou ouvertes par devant, et que les femmes portoient de larges caleçons qui se fixoient au-dessus de la cheville du pied par des anneaux dont la richesse varioit suivant l'opulence de la personne qui s'en paroit.

Quant à la forme du reste de leur ajustement, il est, comme nous l'avons dit, fort incertain. Toutefois il paroît constant que l'espèce de manteau qu'elles portoient par dessus leur tunique étoit fort ample, et, qu'en l'étendant, une femme pouvoit s'en couvrir toute entière. Il n'y avoit que les personnes distinguées par leur rang ou leurs fonctions qui eussent le droit de porter des étoffes de diverses couleurs. Si, dans la suite, ce luxe gagna les riches et les courtisans, il ne fut pas commun parmi le peuple Juif. Nous terminerons nos observations sur le costume des femmes Juives par faire remarquer que c'est contre la vraisemblance que les peintres leur donnent quelquefois des sandales comme aux hommes, ou les représentent pieds nus. Dans tous les pays, les femmes portent et ont dû porter, dans tous les temps, des chausures plus élégantes, plus légères et plus riches que celles des hommes. On doit donc

supposer que le sexe portoit des espèces de brodequins, à-peu-près de la forme de ceux en usage aujourd'hui chez les femmes de l'Asie, ou que les *tachas* dont parle l'Écriture, étoient une chaussure qui convroit entièrement le pied et venoit se joindre et s'attacher avec le caleçon dont nous avons parlé.

Après avoir fait connoître ce qu'il y a de plus intéressant dans nos recherches sur l'habillement des Juifs, il nous reste à décrire les principales formalités observées dans leurs mariages.

Le mariage, chez les Juifs, est un acte purement civil, un simple contrat fondé sur le consentement des parties, et que l'on pouvoit anéantir en plusieurs cas énoncés dans la loi de Moïse. Ainsi il faut écarter toute idée de prêtre, de sacrement, de temple; le père de la fille ou du garçon est communément le ministre du mariage. On sait que ce fut le père de Sara qui la maria à Tobie. L'Écriture rapporte qu'il prit la main de sa fille, et, la mettant dans celle du jeune homme, il dit : Que le Dieu d'Abraham, que le Dieu d'Isaac, et le Dieu de Jacob soit avec vous, qu'il vous unisse, et vous comble de ses bénédictions. Les Juifs ayant perdu beaucoup de leur simplicité primitive, nous allons examiner avec quelques détails les changemens qui sont survenus depuis et qui se rattachent plus particulièrement au tableau du Poussin.

Les deux époux se placent sous un dais porté par les jeunes gens de la noce. Le mari arrive le premier; des femmes amènent ensuite l'épouse, qui tourne trois fois autour de son mari, et se place à sa droite. On les couronne alors tous deux (Cantique des Cantiques, ch. 5, et Isaïe, ch. 61). Cet usage existoit du temps de

la Vierge. Il est dit dans *Misnach* qu'il fut aboli pour l'homme sous Vespasien, et pour la femme, lorsque Titus assiégea Jérusalem. La couronne de l'époux étoit composée de sel transparent comme le cristal, et de soufre sur lequel on traçoit diverses figures. On en faisoit aussi d'or, de myrthe, d'olivier, etc. Celle de l'épouse étoit le plus souvent d'or et faite en forme de tour. (Voyez Basnage, histoire des Juifs, tome 6^e). On croit assez généralement que du temps de J. C. les habits des époux et de tous ceux qui assistoient à la cérémonie étoient blancs, et que ce vêtement se nommait la robe nuptiale. Aujourd'hui l'épouse peut être richement vêtue, sans affectation pour aucune couleur, excepté pour le voile qui doit être noir. Revenons à la cérémonie du mariage.

Lorsque les deux époux sont l'un à côté de l'autre, *debout et non à genoux, comme les peintres les ont presque toujours représentés, on étend sur leur tête un taleb. Ce taleb est un morceau d'étoffe terminé par quatre boupes, ayant à-peu-près la forme du manteau des Juifs que nous avons décrit, et qu'il est sans doute destiné à rappeler, en mémoire d'un usage fort ancien qui vouloit que le mari étendit son manteau sur la femme qu'il prenoit en mariage. On se rappelle que Ruth désirant épouser Booz, le conjuroit d'étendre sur elle son manteau. Après cette cérémonie on apporte un vase rempli de vin. Lorsque les deux époux l'ont bu, le mari met au doigt de sa future l'anneau nuptial. Cet anneau doit toujours être mis en présence de deux témoins. Plusieurs auteurs prétendent que, du temps de la Vierge, le don de l'anneau n'étoit point connu, que le mari donnoit à sa prétendue une pièce de monnaie d'or; peut-être donnoit-il l'un et l'autre. On procède ensuite à la

lecture de l'écrit dressé lors des fiançailles : pendant ce temps, on jette sur les deux époux des poignées de blé et d'orge, en leur disant croissez et multipliez. Autrefois on leur présentait une corbeille pleine de terre dans laquelle on avoit fait germer de l'orge. Cette cérémonie terminée, on apporte une seconde fois du vin dans un vase neuf dont l'ouverture est, dit-on, plus ou moins large, selon que c'est un fille ou une veuve qui se marie. Les époux boivent une partie du vin et répandent le reste. Le mari jette ensuite le vase à terre devant lui et le met en morceaux. Ainsi se termine la cérémonie.

Les usages actuels des Juifs étant peu différens de ceux de leurs pères, pour lesquels ils eurent dans tous les temps une grande vénération, nous pensons que les peintres donneront une meilleure preuve de leur jugement en les adoptant dans la représentation du mariage de la Vierge et de Saint Joseph, qu'en suivant ceux qui se pratiquent aujourd'hui dans nos églises. Dans tous les cas, ils doivent s'abstenir de la représentation de la verge fleurie de saint Joseph, et des verges stériles des prétendants à la main de Marie ; car, si ce signe est celui de la virginité, il n'appartient point à Saint-Joseph qui étoit veuf et avoit des enfans lorsqu'il épousa la Vierge (1), et il devient injurieux pour les jeunes gens que plusieurs peintres célèbres ont fait assister à cette cérémonie (2).

Le tableau du sacrement de Mariage a été gravé par *B. Audran, J. Pesne, Dughet ; Et. Gantrel*, etc.

(1) Suivant le dire de S. Epiphane, de S. Hippolyte de Thèbes, de S. Nicephore, et de S. Grégoire de Tours. S. Jérôme et Pierre d'Amiens sont d'un avis contraire.

(2) Raphaël, dans un tableau de la galerie de Milan, que nous avons fait graver, a représenté un des assistans rompant sa baguette de dépit de ce qu'elle avoit trompé son attente.

Nicolas Poussin Ecole Française.

1594. ~~~~~ 1665.

LE SACREMENT DE L'ORDRE.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres ,
peint sur toile.*

Hauteur 3 pieds 8 pouces , largeur 5 pieds 5 pouces.

Long-temps avant Poussin , il étoit reçu parmi les peintres catholiques d'exprimer l'institution de la hiérarchie de l'Eglise par le don des clefs symboliques fait par Jésus-Christ à saint Pierre , auquel il dit : « Tout ce que vous lierez sur la terre sera lié dans le ciel , et tout ce que vous délierez sera délié. » L'artiste français n'avoit donc qu'à suivre la route tracée ; et ici , comme presque dans tous ses ouvrages , il est irréprochable sous le rapport du respect dû à la vérité historique.

Mais un obstacle réel , et qu'il n'appartenoit qu'à bien peu de peintres de surmonter avec autant de bonheur , c'étoit celui qui résultoit de la concurrence avec Raphaël. Parmi les douze cartons que ce prince de la peinture-exécuta , pour être reproduits en tapisseries , et dont les sept qui restent sont au château d'Hampton-court en Angleterre , il en est un qui représente le même sujet : mémorable événement de la vie du Christ , dont les pontifes romains autorisent leurs prétentions à la suprématie sur tous les autres sièges catholiques. On saura gré au Poussin d'avoir saisi tout ce qui pouvoit rendre sa composition différente de celle de son illustre devancier. On peut même dire que ces changemens sont , pour la plupart , des améliorations. L'abbé Dubos , dans ses *Réflexions sur la Poésie et*

la Peinture, ouvrage rempli souvent d'excellentes idées, a remarqué avec raison que, dans le carton de Raphaël, saint Jean applaudit, avec toute la franchise de son caractère, au choix de son divin maître. Il donne aussi de justes éloges à la manière énergique avec laquelle l'artiste a fait reconnoître Judas au sentiment de jalousie très-visible sur son visage ; mais il loue encore le peintre d'avoir reproduit ce même sentiment sur la physionomie d'un autre Apôtre, et ceci mérite quelque observation. Raphaël en ne donnant pas au seul Judas l'expression de la haine et de l'envie, a certainement mérité plutôt des reproches que des louanges. Les Apôtres ne durent éprouver alors qu'une vive satisfaction, puisque, pendant la vie de Jésus-Christ et après sa mort, ils reconnurent toujours saint Pierre pour leur chef. Poussin a très-judicieusement pensé qu'aucune passion vile n'avoit pu, dans cette circonstance mémorable, souiller l'âme des Apôtres, et il s'est montré en ceci plus exact observateur des convenances que Raphaël, dont l'idée ne devoit être remarquée que comme l'erreur d'un homme de génie.

Le fond d'architecture et de paysage est, comme la plupart de ceux du Poussin, noble, riche et digne de servir de modèle. Toujours attentif à manifester son savoir, quand l'occasion s'en offroit, ce grand peintre a indiqué que la Judée étoit alors soumise aux Romains par une de ces barres militaires qui indiquoient les distances ; et on peut supposer que la lettre E, sculptée sur cette colonne, place le lieu de la Scène à cinq milles de Jérusalem.

Ce tableau, comme les sept de la même suite, a été gravé par *B. Audran, J. Pesne ; Giov. Dughet ; Steph. Gantrel* et autres graveurs anonymes.

Nicolas Poussin. Ecole Française.

1594. ~~~~~ 1605.

LA CÈNE ou L'ÉTABLISSEMENT
DE L'EUCARISTIE.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres ,
peint sur toile.*

Hauteur 3 pieds 8 pouces , largeur 5 pieds 5 pouces.

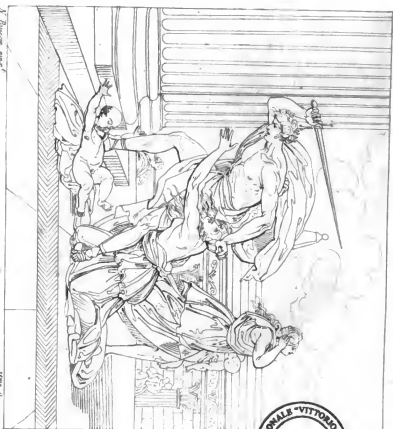
Forcé ici, comme dans plusieurs autres tableaux , de se rencontrer avec des maîtres célèbres, le Poussin, selon sa coutume, a saisi, dans la représentation de la Cène, tout ce qui pouvoit donner à sa composition un caractère d'originalité. Léonard de Vinci, et un grand nombre d'autres peintres ont assis leurs personnages à une table, selon l'usage de nos jours, ce qui produit dans leurs compositions deux inconvéniens assez graves, celui d'offrir les détails fort peu pittoresques des divers objets qui servent au repas, et de réunir sur une même ligne une foule de pieds vus en dessous de la table, et qui ne peuvent jamais produire un heureux effet. Poussin a placé le Christ et les Apôtres sur des lits, à la manière antique. Cette observation du costume lui a fourni les moyens de bien grouper ses figures, et d'éviter les inconvéniens dont nous venons de parler. De plus, il a rassemblé les convives autour de la table, ainsi qu'ils devoient l'être naturellement, tandis que Léonard de Vinci et ses imitateurs, en laissant absolument vide le côté de la table le plus voisin de l'œil du spectateur, ont eu recours à un artifice trop visible, pour ne cacher aucune de leurs figures.

A la vérité, Poussin avoit une difficulté à vaincre dans la disposition des personnages du premier plan ; il l'a surmontée en artiste habile ; des trois Apôtres qu'il a été forcé de montrer-en raccourci, deux sont vus de profil et placés de manière que le Christ et les Apôtres saint Jean et saint Pierre sont parfaitement en vue du spectateur.

D'intrépides commentateurs ont écrit longuement pour déterminer quelle étoit, dans le tableau du peintre florentin, la figure de Judas, quoiqu'elle ne fût nullement difficile à reconnoître. Poussin, du moins, leur a épargné cet embarras : dans son tableau, onze Apôtres seulement sont présents et attentifs aux paroles mystérieuses que prononce leur maître. Judas s'est déjà levé de table, empressé de mettre le sceau à sa perfidie, et il ne prend aucune part à un événement si important dans l'histoire du Christianisme.

La Cène, comme l'indique ce mot, traduction du latin, *cæna*, étoit un souper ; Poussin a donc en raison d'éclairer le lieu du festin d'une lampe qui produit d'ailleurs d'heureux effets de clair-obscur. Peut-être cet appartement est-il un peu somptueux pour des personnages à qui Jésus prêchoit d'exemple la pauvreté ; mais cette licence, si c'en est une, est au nombre de celles qui sont le plus permises, puisqu'elle ne fait qu'ajouter à la dignité de l'événement. Il est rare que Poussin s'écarte de l'exactitude historique, sans qu'on doive, non-seulement l'excuser, mais même approuver ses motifs.

Gravé par *B. Audran, J. Pesne, Giov. Dughet, Et. Gantrel* et autres.



N. Poussin peint

Mercure des Impieus.

Mme. Lévesque



1594. ~~~~~ 1665.

LE MASSACRE DES INNOCENS.

*Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte à Rome ;
peint sur toile.*

Grandeur demi-nature.

Ce sujet terrible et touchant permettoit de multiplier les personnages : Poussin s'est borné à de simples épisodes : cinq figures principales lui ont suffi pour produire un tableau égal en mérite à ses plus célèbres compositions.

Non loin d'un temple , mais dans un lieu isolé , un des bourreaux vient d'arracher à une mère son jeune enfant , destiné , comme beaucoup d'autres , à une mort cruelle. Avant même qu'il le frappe de son arme , le pied qu'il appuie sur sa poitrine pourroit le faire périr. La mère s'est précipitée à ses genoux : d'une main elle le saisit avec force , elle étend l'autre au-devant de l'épée ; mais l'impitoyable satellite l'a saisie avec violence par les cheveux ; il la repousse , empressé d'immoler une victime de plus , et d'accroître ainsi son salaire.

Dans le lointain , d'autres mères , emportant leurs enfans dans leurs bras , se hâtent de prendre la fuite ; mais le génie du Poussin a donné une expression bien autrement énergique à celle qu'on aperçoit près du groupe principal. Elle se livre au plus violent désespoir : elle s'arrache les cheveux , car sa douleur est à son comble : elle presse sur son cœur le corps de son enfant assassiné.

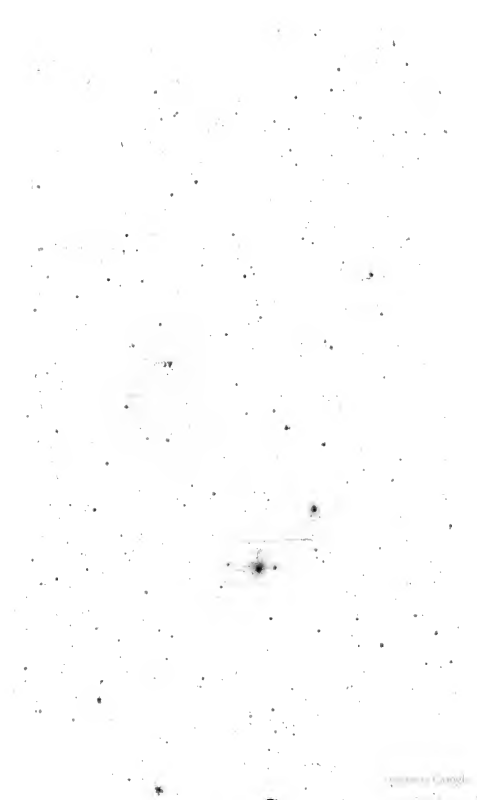
Raphaël, dans un beau dessin, très-connu par la gravure de Marc-Antoine ; Rubens, le Brun et d'autres grands maîtres, ont, dans de vastes compositions, représenté avec un grand talent le Massacre des Innocens. Poussin a prouvé qu'un petit nombre de figures profondément pensées, suffisoient pour émuouvoir et faire frémir les spectateurs.

Ce tableau n'est point un de ceux où sa main n'a qu'imparfaitement obéi aux conceptions de son génie : pour la correction du dessin et la beauté de l'exécution, il n'est pas même surpassé par la célèbre Arcadie. Le bourreau a un sang-froid farouche ; l'enfant pousse un cri d'effroi ; mais un chef-d'œuvre d'expression, c'est surtout la tête de la mère. Certain qu'il ne pouvoit lui donner trop d'énergie dans un si affreux moment, ce grand peintre, contre son usage habituel, a même été jusqu'à altérer la beauté de ses formes. Tous ses traits convulsifs et ses yeux qui semblent ensanglantés, expriment le dernier degré des angoisses maternelles. La forme arrondie de son sein annonce qu'elle remplissoit, en allaitant son fils, l'un des plus sacrés devoirs d'une mère. Raphaël aussi avoit eu cette idée intéressante, l'une de celles que plusieurs critiques n'ont point paru comprendre. Winckelmann, par exemple, prononce que, dans le dessin de Raphaël dont nous venons de parler, les figures de femmes ont le sein trop fourni ; et il ajoute : « il ne faut pas » tout admirer aveuglément, le soleil même a ses » taches ». On pourroit lui répondre qu'il faut encore moins critiquer aveuglément, ou accuser, d'un ton doctoral, ce qui ne mérite que d'être admiré.

Poussin a conservé à la mère placée sur le second

plan , toute la pureté d'une belle statue antique , et cependant cette figure a une action très-vive. Enfin , la couleur de ce tableau est généralement vraie , agréable et aussi lumineuse qu'il convenoit dans un sujet qui se passe en plein jour. Long-temps placé à Rome dans la galerie Giustiniani , riche en productions capitales des grands maîtres d'Italie , il en fut un des plus précieux ornemens. Lorsque cette galerie fut transportée à Paris pour y être vendue , ce tableau et plusieurs autres d'un très-grand mérite , en avoient déjà été extraits. Ainsi , S. M. le roi de Prusse , qui fit , en 1814 , l'acquisition de cette célèbre collection , est loin de posséder tous les chefs-d'œuvres dont elle se composoit.

Le tableau du Massacre des Innocens du Poussin a été gravé au lavis par *Saint-Non* et par *Giovanni Folo*. On trouve dans le recueil des tableaux de Boyer d'Aiguilles , gravés par *J. Coëlemans* , le même sujet traité de la même manière par Claude Spierre , peintre français , mort en 1681. Le groupe principal est la copie à peu près fidèle de celui du Poussin. L'homme , l'enfant , la colonne sont les mêmes. La femme est moins de profil. Le reste de la composition est entièrement différent.





Jesus devant Pilate.



Andrea Schiavone. Ecole Vénitienne.

1522: ~~~~~ 1582.

JÉSUS-CHRIST DEVANT PILATE.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres,
sur toile.*

Hauteur 3 pieds 10 pouces , largeur 6 pieds.

Jésus fut amené devant le gouverneur : . . . et étant accusé par les princes des prêtres et par les sénateurs , il ne répondit rien . . . Or le gouverneur avoit coutume à toutes les fêtes de Pâques , de délivrer celui des prisonniers que le peuple lui demandoit . . . ; et il savoit bien que c'étoit par envie qu'ils avoient livré Jésus entre ses mains. Leur ayant dit lequel des deux de Jésus ou de Barrabas vonlez-vous que je vous délivre ? Ils lui répondirent : Barrabas ! Pilate leur dit : que ferois-je donc de Jésus ? Ils répondirent tous qu'il soit crucifié. Le gouverneur leur dit, mais quel mal a-t-il fait ? . . . Ils se mirent à crier plus fort en disant : qu'il soit crucifié. Pilate voyant qu'il n'y gaignoit rien , et que le tumulte s'excitoit de plus en plus , se fit apporter de l'eau , et se lavant les mains devant le peuple , il leur dit : je suis innocent du sang de ce juste , ce sera à vous à en répondre . . . et ayant fait fouetter Jésus , il le remit entre leurs mains pour être crucifié. (Évangile selon S. Mathieu , ch. XXVII.)

Le style de cette composition n'est pas très-élevé , mais le sujet est assez bien rendu. Il n'y faut chercher ni la noblesse du caractère , ni la vérité du costume que l'on ne trouve guère dans les productions des pein-

tres Vénitiens. Quoi qu'il en soit, la figure de Jésus-Christ et celle de Pilate sont fort belles. Schiavone a particulièrement réussi dans la représentation des figures de femmes et de vieillards et les deux figures que nous venons de citer sont dignes de sa réputation. En général sa manière est vague, agréable et spirituelle; ses figures sont sveltes, gracieuses; ses draperies de bon goût; et comme coloriste, ce peintre est un des plus grands maîtres de l'école Vénitienne. Le Tintoret, qui a fait concurrence avec lui quelques ouvrages à Venise, disoit qu'on devoit toujours avoir devant les yeux un tableau de Schiavone pour remarquer ce qu'il falloit suivre et ce qu'il falloit éviter. Il le comparoit au Barroche pour le coloris et la manière.

Schiavone, surnommé Meldolla, exerça aussi la gravure, on a de sa main quelques estampes, soit à l'eau forte, soit en clair obscur, dans le goût du Parmesan. Elles sont en général d'une belle exécution.

Le tableau de Jésus devant Pilate est du nombre de ceux qui, de la collection de la Reine de Suède, passèrent entre les mains de Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI, avant d'arriver dans la galerie d'Orléans. Dans l'estimation des tableaux qui servit de base à la vente de cette dernière galerie, il ne fut porté qu'à 150 fr. Si Schiavone donna lui-même ses ouvrages à vil prix à cause de l'infortune dans laquelle il vécut toujours, la postérité devoit au moins être aussi juste envers lui que le furent, après sa mort, les contemporains de cet artiste estimable. Ses moindres productions furent alors recueillies et payées des prix fort élevés.

Gravé par *B. L. Henriquez*, de l'Académie royale de peinture.



B. Schidone pinx^t

Mme Jolyer sc^{ulp}

La Vierge fait lire l'Enfant Jésus.

Bartolommeo Schidone. Ecole de Modène.

1560. ~~~~~ 1615.

LA VIERGE ENSEIGNE A LIRE
A L'ENFANT JÉSUS.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres,
peint sur bois.*

Hauteur 13 pouces , largeur 10 pouces.

L'Enfant Jésus est sur les genoux de la Vierge, et saint Joseph est à côté d'elle; ils tiennent ensemble un livre devant l'Enfant Jésus qui marque avec l'index l'endroit où il lit. La Vierge a une draperie blene par dessus sa robe. Le fond du tableau est un paysage.

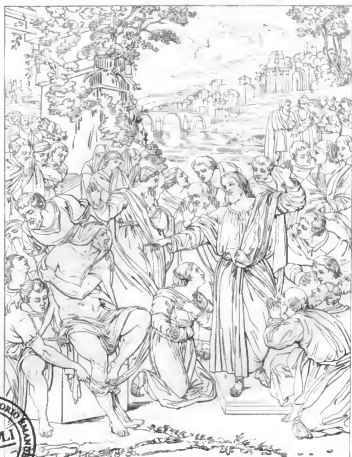
Les tableaux et les dessins de Bartolomeo Schedone ou Schidone, sont très-rares et très-recherchés, et, loin d'avoir perdu du prix que les amateurs y mettoient de son vivant, il sont en quelque sorte plus chers que ceux de Raphaël. On n'y trouve cependant ni la même ordonnance, ni la même correction, ni les pensées sublimes du peintre d'Urbino. Quoi qu'il en soit, et, malgré son mérite, le tableau qui fait le sujet de cette notice n'a été porté que pour 800 fr. dans l'estimation de la galerie du Palais-Royal, dont il a fait partie. Les amateurs qui jugent par les yeux des autres on par le prix auquel les productions de l'art se vendent, prendront sans doute une idée peu favorable de celle-ci. Elle est cependant une des plus remarquables du maître. On y trouve cette grâce, ces beaux airs de tête, ce pinceau à la fois hardi et moelleux, ce grand relief et cette couleur vigoureuse et harmonieuse qui ont fait au

Schidone une réputation que le temps n'a pu détruire.

Bartolomeo a signé ce tableau. On lit derrière en caractères que le temps a presque effacés : *Opera del signor Violanti Cavedone sua suocera, pezze 168 l. 7 s. contanti, et a lei donata della signora Barbara che era moglie del dito signor Schidone, ora moglie de flaminio scotti parmies.* Il paroît que ce tableau passa, en 1645, à un archevêque d'Aix. Il devint, dans la suite, la propriété du peintre Coypel qui le céda au duc d'Orléans.

Schidone, comme la plupart des artistes de son tems, s'est exercé à la gravure à l'eau forte ; mais on ne connoît de lui qu'un seul morceau, c'est une Sainte-Famille, où l'Enfant Jésus tient une croix, avec saint Joseph, en demi-figures. Cette pièce, petit in-4° en carré, est gravée d'une pointe spirituelle.

Le tableau de la Vierge qui enseigne à lire à l'Enfant Jésus, a été gravé par *A. L. Romanet*, pour la galerie du Palais-Royal.



in del Pando pino.

C. Normand sc.

La Résurrection de Lazare.

Sebastiano Luciano, dit Sebastien de Venise ou
Fra del Piombo. Ecole Vénitienne.

1485. ~~~~~ 1547.

RÉSURRECTION DU LAZARE.

*Tableau de la Collection de M. J. J. Angerstein, à
Londres, sur bois.*

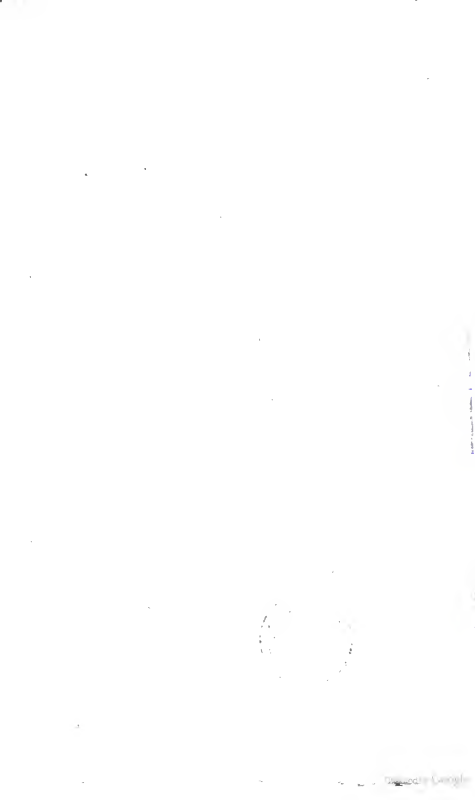
Hauteur 11 pieds 10 pouces, largeur 9 pieds.

On attribue la composition de ce chef-d'œuvre à la jalousie qu'inspirait au grand Michel-Ange la réputation déjà colossale de Raphaël. Ce dessinateur sublime sentait intérieurement ce qui lui manquait pour combattre son rival avec avantage, et cet obstacle ne faisait qu'irriter en lui le désir de briser la couronne que Rome entière décernait à l'envi, au peintre, jeune encore, qui menaçait d'enlever à Florence la suprématie dont elle jouissait dans la peinture. Il appela donc à son aide Sebastien del Piombo, qui, nourri dans l'école des Bellin, et perfectionné par le Giorgione, avait en partage cette science du coloris qui distingue les peintres de Venise. Le tableau de la Résurrection du Lazare, commandé à Sebastien pour servir de pendant à la fameuse Transfiguration de Raphaël, fut un des résultats de cette association singulière, surtout de la part d'un maître superbe, dont l'orgueil lui avait fait jusque là regarder d'un œil de dédain quiconque s'occupait de la peinture à l'huile.

Si Raphaël, qui se félicitait de ce que Michel-Ange lui sauvait la honte de se mesurer avec Sebastien, est parvenu à éclipser son redoutable antagoniste par l'œuvre le plus parfait qui soit sorti de la main des hommes, le vénitien, par son tableau du Lazare, a montré

qu'il étoit digne d'un tel concurrent; et cet œuvre attesterà à la postérité la plus reculée ses titres à la plus haute célébrité. On nous dira peut-être que le gracieux de cette production et les beautés du dessin des parties principales sont l'œuvre de Michel-Ange, cela est vrai; mais ce qui tient à l'exécution des détails, à l'agencement des draperies, à la manière savante avec laquelle elles sont distribuées; mais l'éclat et la science du coloris; mais l'effet pittoresque du tableau, tout cela est bien évidemment l'ouvrage de Sebastien del Piombo, et il falloit être nécessairement un grand peintre pour conserver avec autant de respect l'œuvre du Créateur, et arriver à l'embellir encore par de nouvelles beautés.

D'après le récit de Vasari, on ne peut douter que ce tableau n'ait été placé à Narbonne par ordre du cardinal Jules de Médicis, cousin de Léon X. Le duc d'Orléans, régent, en amateur éclairé des arts, profita de ce que ce tableau étoit en France pour en devenir possesseur (on sait que celui de la Transfiguration, destiné primitivement pour François I.^{er}, ne put sortir des états Romains); mais il fallut qu'un arrêt du parlement autorisât les Cordeliers de Narbonne à s'en défaire: il l'obtint à la condition de rebâtir la plus grande partie du couvent de ces religieux qui tomboit en ruine. En 1791, il fut vendu à Londres, avec tous ceux qui composoient la galerie dite du Palais-Royal. M. Angerstein le paya 87,600 francs. Il n'avoit été estimé primitivement que 56,000 francs par les vendeurs. Ce tableau n'a point été gravé avec le talent que réclame son mérite. La gravure, exécutée par R. de Launay, pour la galerie du Palais-Royal, est loin d'être une bonne traduction du tableau.





Nella foto:

Adunata dei Bergari.

Non si sa se:



1596. ~~~~~ 1657.

ADORATION DES BERGERS.

Tableau de la Galerie de Lucien Bonaparte, sur toile.

Figures de petite proportion.

J. Stella naquit à Lyon en 1596, de parens d'origine flamande, et mourut à Paris en 1657. François, son père, qui peignoit le portrait et le paysage, lui enseigna les premiers élémens de son art. Le jeune Stella devint en peu de temps si habile, disent plusieurs biographies, qu'agé seulement de neuf ans, lorsqu'il perdit son père, il put continuer seul ses études. Ce fait nous paroît plus que douteux ; Félibien ne le rapporte pas, et cependant cet écrivain s'est plu à nous donner tons les détails qui sont venus à sa connoissance sur la vie et les ouvrages de Stella, dont il fut le contemporain.

A vingt ans, J. Stella fit le voyage d'Italie. Ils'arrêta d'abord à Florence où il fut employé par le grand duc Cosme de Médicis, qui le gratifia d'une pension égale à celle qu'il faisoit à Callot ; sans doute à cause de la ressemblance du talent des deux artistes, comme peintres et comme graveurs. Après sept ans de séjour dans cette ville, il alla à Rome, but de son voyage. Là il étudia l'antique et Raphaël, fit connoissance du Poussin avec lequel il vécut dans l'intimité, profita des conseils et des lumières de ce grand peintre, marcha sur ses traces, et, jusqu'à un certain point, parvint à imiter sa manière.

La réputation de Stella ayant pénétrée jusqu'en Espagne, S. M. Catholique l'appela à sa cour ; mais comme il se disposoit à partir, il en fut empêché par une affaire fâcheuse que la méchanceté de quelques en-

vieux lui inscita ; son innocence ayant été bientôt reconnue , Stella fut rendu à la liberté , et ses calomnieux fouettés publiquement. Six mois après , Stella suivit le maréchal de Créquy qu'on venoit de rappeler de son ambassade à Rome. Ils visitèrent ensemble les principales villes d'Italie. A Milan , notre peintre reçut l'accueil le plus flatteur du cardinal Albornos : celui-ci lui proposa la direction de l'Académie de peinture , fondée par saint Charles. Stella refusa , et se rendit à Paris avec le maréchal. A son arrivée dans cette ville , J. F. de Gondi , archevêque de Paris , lui procura des travaux et le fit connoître au cardinal de Richelieu. Ce ministre ayant pris en affection la personne et les talens de Stella , le présenta à Louis XIII , qui le reçut pour son premier peintre , lui fit donner une pension de mille francs , un logement aux galeries du Louvre ; et le décora , en 1645 , de l'ordre de Saint-Michel.

Les ouvrages de Stella ont la sagesse de ceux du Poussin ; mais cette sagesse est froide. On y cherche en vain cette âme , ce génie qui vivoient ceux de son ami. Son dessin , quoique souvent de pratique , est assez correct ; ses draperies tiennent de la simplicité antique ; son coloris est brillant , mais de convention , et un peu crud ; enfin ses couleurs locales sont peu caractérisées. Ses ouvrages les plus estimés sont ceux où il a représenté des scènes pastorales et des jeux d'enfans. Il a beaucoup mieux réussi en petit qu'en grand , et ses tableaux de petite proportion sont des chefs-d'œuvre d'esprit et de grâce. Celui de l'Adoration des Bergers dont nous donnons le trait , est une nouvelle preuve de son aptitude à peindre des sujets de ce genre dans une telle dimension. Ce tableau n'a point été gravé.



Le Tintoret peint.

Jésus Christ porté au tombeau.



Jacques Robusti dit le Titoret. *École Vénitienne.*

1512. ~~~~~ 1594.

JÉSUS-CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres ;
sur toile.*

Hauteur 6 pied 5 pouces , largeur 4 pied 7 pouces.

Joseph d'Arimateïe, Nicomèdes , saint Jean et un autre personnage que nous ne saurions désigner , portent le corps de Jésus vers le lieu de sa sépulture. Deux femmes tenant des flambeaux précèdent la marche. Sur le premier plan du tableau , la Vierge , évanouie à la vue de son fils mort , est secourue par les saintes femmes , dont l'une , par son geste et l'altération de ses traits , semble faire croire qu'elle a perdu tout espoir de la rappeler à la vie. Autrefois un ange terminoit cette composition , mais la partie où il se trouvoit ayant été endommagée , au lieu de la restaurer , on l'a coupée. Le fond représente le Calvaire.

Le champ de la peinture est si vaste ; cet art exige , dans ceux qui le cultivent , la réunion d'un si grand nombre de qualités diverses , qu'il suffit , pour se faire un nom célèbre , de posséder quelqu'une de ces qualités à un degré éminent. Combien la critique n'arroit-elle pas à s'exercer sur ce tableau ! Que ne pourroit-on pas dire du peu de noblesse des figures ! de cette méthode vicieuse adoptée par l'artiste de copier sans choix les modèles que la nature lui présentait , et de s'exposer ainsi à blesser sans cesse les convenances ! Et cependant avec tous les défauts qu'on peut lui repro-

cher, ce tableau est une des belles productions de l'art. Quelle fougue d'exécution ! Quelle hardiesse de pinceau ! Et, malgré son incorrection, quelle fierté et quelle énergie de dessin ! mais qu'eût pensé Michel Ange en voyant un tel tableau, lui qui disoit à Vasari « que le coloris et la manière du Titien lui plaisoient » beaucoup, mais qu'il étoit bien dommage que les » peintres vénitiens n'appriissent pas dans leur jeunesse » à dessiner correctement, et qu'ils ne suivissent pas » une meilleure méthode dans leurs études. »

Le jugement que porte Vasari sur le style et la manière du Tiutoret, mérite, à cause de sa justesse, d'être rapporté ici. « De tous les génies extraordinaires, dit-il, » qui ont pratiqué l'art de la peinture, il n'y en a point » de plus extravagant, de plus capricieux, de plus fantasque dans ses inventions, ni de plus hardi et de plus » impétueux dans l'exécution. Ses idées singulières sont » plus que bizarres, et ses ouvrages paroissent plutôt le » produit d'un simple effet du hazard, que le fruit d'un » dessin prémédité, comme s'il avoit voulu montrer » que l'art n'est qu'une chose frivole, et qu'il est facile » d'y atteindre. »

Le tableau de Jésus porté au tombeau fut offert au Duc de Mantoue, fils de l'archiduchesse Anne-Catherine, par Marchion-Montisfer. Il passa ensuite à Madrid, et de là dans la galerie d'Orléans. On sera sans doute étonné d'apprendre qu'il ne fut porté qu'à 300 fr. dans l'estimation faite en 1791 des tableaux de cette galerie. Il a été gravé par *L. Kilian, J. Mathani, L. Croutelle* ; et par un anonyme dont l'estampe vient à contre-sens du tableau.



Théâtre de la Comédie-Française

Diane et Actéon.

C. Normand sc.



Titiano Vecellio dit le Titien. Ecole Vénitienne.

1477. ~~~~~ 1576.

DIANE ET ACTÉON.

*Tableau de la Galerie du comte de Stafford à Londres,
sur toile.*

Hauteur 5 pieds 10 pouces, largeur 6 pieds 6 pouces.

Jamais le Titien ne s'est montré plus savant coloriste que dans ce tableau, où toutes les ressources de son génie ont été mises en œuvre pour produire l'effet le plus satisfaisant et l'illusion la plus complète; et son mérite est d'autant plus grand, que nulle part on n'aperçoit les traces de la difficulté vaincue. L'ensemble de cette peinture, qui est un véritable chef-d'œuvre de clair-obscur, paroît être plutôt la représentation exacte de la nature que le résultat des combinaisons de l'art.

Parmi les nombreuses difficultés que ce sujet offroit à l'artiste, la réunion de femmes nues, groupées les unes près des autres, et dans un espace resserré, n'étoit pas la plus facile à vaincre.

Pour détruire la monotonie insupportable qu'auroit produit, sous un autre pinceau, ce ton général de chair, Titien a varié la teinte de toutes ses figures, et, par des effets de lumières, recherchés il est vrai, mais qui n'en paraissent pas moins naturels, a motivé ces variations. C'est ainsi que la nymphe, vue par le dos dans le fond du tableau, est entièrement dans l'ombre que projette le pilier derrière lequel elle est placée; que celle qui est assise sur le bord du bassin où Diane et ses suivantes viennent de se baigner, re-

coit sur elle une partie de cette même ombre, tandis que ses genoux sont éclairés de la lumière générale du tableau; que la nymphe occupée à essuyer le pied que Diane pose sur le bassin, est presque entièrement dans une demi-teinte, plus transparente puisqu'elle est plus rapprochée du foyer de lumière, et que l'un de ses bras et le dessus de sa tête participent à la lumière générale; que cette autre nymphe qui cherche à se soustraire à la vue d'Actéon, en attirant vers elle la draperie écarlate clair suspendue à la voûte, est d'un ton beaucoup plus chaud que celui des autres figures, parce qu'elle reçoit de cette draperie, principalement sur la tête, un reflet qui, en se prolongeant dans toute cette partie du tableau, jette une aimable variété sur tout l'ensemble: c'est enfin, pour donner à la figure de Diane tout l'éclat possible, qu'il l'a placée dans la partie la plus éclairée de sa composition, et qu'il a mis derrière elle une figure mauresque dont la couleur et la physionomie contribuent singulièrement à rehausser la beauté, la grâce et la noblesse de la Déesse. Par le ton chaud et vigoureux de la figure d'Actéon, et celui que présente naturellement la négresse placée à l'opposé du tableau, Titien a concentré sa lumière et trouvé le moyen de mettre chaque plan à sa place. Il lui restait encore un obstacle à vaincre. L'éclat du ciel, qu'on aperçoit au travers des arcades de la grotte, l'emportait sur le second plan de son tableau. Il ne pouvoit jeter plus de lumière dans le centre de sa composition sans en changer et sans en dénaturer l'effet; pour en sortir, il a imaginé de placer sur le bord du bassin et au milieu des nymphes, un vase de cristal doré, qui, réfléchissant une lumière vive, mais inerte, produit l'effet

désiré. Il est bien d'autres petits artifices qu'un œil exercé pourroit découvrir encore. Nous nous bornerons à ceux que nous avons cités, et nous ajouterons seulement qu'il n'y a pas jusqu'au moindre accessoire qui ne tende à la perfection de l'effet général.

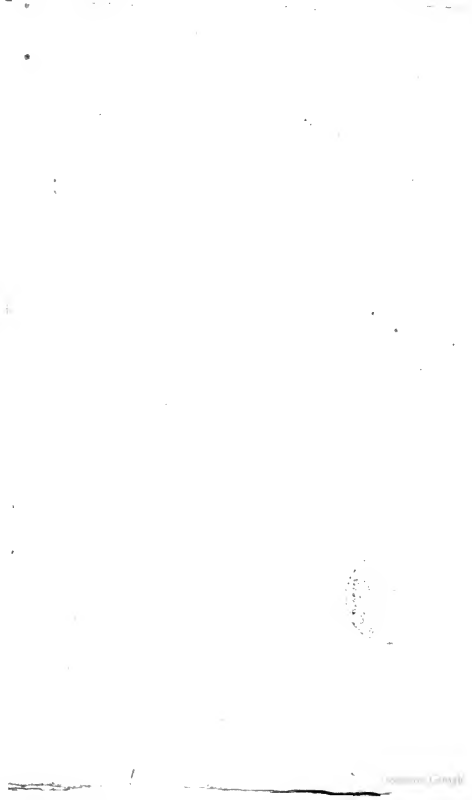
Si ce tableau est un véritable chef-d'œuvre de coloris, il n'est pas sans reproche, considéré sous le rapport du dessin et de l'expression. Quoique le Titien ait été bien supérieur aux peintres de son pays dans cette partie importante de l'art, on sait qu'il s'est rarement élevé à la hauteur des artistes florentins. Nous ne nous étendrons donc pas sur le plus ou le moins de mérite de chacune de ces figures en particulier. Nous nous bornerons à dire qu'en ne s'arrêtant pas à quelques incorrections de dessin, au manque d'expression de plusieurs nymphes, au peu de noblesse de la figure d'Actéon et de sa pose théâtrale, du mauvais goût qui introduisit une africaine parmi les suivantes de Diane, ce tableau ne mérite que des éloges. La figure de Diane surtout est un modèle achevé de grâce et de noblesse : le dessin en est aussi correct que bien choisi.

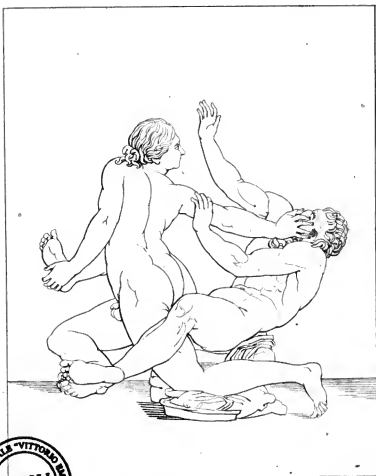
Ce tableau et son pendant, Diane et Calisto, que nous avons déjà fait connoître, furent exécutés pour Henri VIII, et firent partie de la collection royale d'Angleterre jusqu'à la mort malheureuse de Charles I^{er}, après laquelle tout ce qui lui appartenoit fut vendu et dispersé. Ces deux chefs d'œuvre furent acquis pour la reine Christine de Suède, et devinrent par suite la propriété de D. Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI. Le duc d'Orléans, régent, ayant acquis les deux cents cinquante tableaux qui composoient la collection Odescalchi, ceux-ci restèrent dans la galerie que ce prince

forma alors dans son palais, jusqu'en 1791, époque où elle fut transportée et vendue à Londres. Le dernier duo de Bridgewater, l'un des trois spéculateurs sur cette galerie, avoit conservé pour lui ces deux tableaux et plusieurs autres chefs-d'œuvre, tels que la belle Sainte Famille de Raphaël, deux Paysages d'Annibal Carrache, et les Sept Sacremens du Poussin. Tous ces tableaux, se voient aujourd'hui dans la magnifique collection de M. le comte de Stafford. Si, comme nous l'avons dit, le tableau de Diane et Calisto ne fut évalué qu'à 4000 fr. dans l'inventaire estimatif de la galerie d'Orléans, celui de Diane et Actéon, qui lui est bien supérieur en mérite, devoit être porté pour une somme beaucoup plus considérable; en effet, il y figure pour 15,000 fr. Cette différence nous prouve du moins que les estimateurs surent par fois établir une différence respective entre la valeur et le mérite de chaque tableau.

On voit dans la galerie de Lucien Bonaparte, à Rome, une répétition du tableau de Diane et Actéon, qui, si elle n'est pas de la main même du Titien, semble du moins avoir été faite par un de ses élèves et retouchée par le maître.

L'estampe exécutée d'après cette peinture pour l'ouvrage de la *galerie du Palais-Royal*, est due à deux artistes; le paysage a été gravé par *Duclos*, et les figures par *Longueville* qui a terminé la planche.





C. Normand sc

Hermaphrodite luttant contre un Faune.





Hermaphrodite luttant contre un Satyre.



Sculpture Antique.

HÉRMAPHRODITE LUTTANT CONTRE UN SATYRE.

Groupe en marbre de la Galerie de Dresde (1).

Hauteur 4 pieds 4 pouces.

Ce groupe doit être mis au nombre des plus précieux monumens de l'art des Grecs : il en est peu , qui , exécutés d'un seul bloc de marbre , le surpassent en hardiesse , en mérite d'exécution , et dont les enlacements des différentes parties et la disposition de l'ensemble , vus sous tous les aspects , satisfassent aussi complètement l'œil du spectateur. Si l'intention première de l'artiste fut , comme on n'en peut douter , de mettre en opposition deux figures de sexe différent , de les représenter dans des attitudes difficiles à rendre et qui lui permettent de faire briller sa science dans le dessin , on ne peut que le louer d'avoir substitué un jeune hermaphrodite à la figure de femme que réclamait son sujet , puisqu'il a atténué ainsi l'inconvenance de la scène représentée. Dans ce charmant groupe on ne sait ce qu'on doit le plus admirer ou de la grace et de la noblesse des contours de l'hermaphrodite , de la force et de la vivacité de son action , du sentiment d'indignation qu'exprime son visage , ou des formes mâles et vigoureuses du vieux satyre , dont toutes les parties ,

(1) Les deux monumens ici figurés nous paraissent avoir été la copie l'un de l'autre. Ils ne diffèrent aujourd'hui que par la manière dont ils ont été restaurés.

savamment dessinées, contrastent de la manière la plus heureuse avec la mollesse et la rondeur des formes de son adversaire.

Ces deux groupes, trouvés à Tivoli et placés longtemps dans la collection Mazarin, ont subi des restaurations considérables. Celui où l'Hermaphrodite déchire d'une de ses mains le visage du satyre, étoit le moins endommagé. Cependant les bras manquoient aux deux figures, les jambes étoient fracturées et le corps du satyre, rompu au-dessous des épaules, avoit une partie du dos emportée; enfin les têtes étoient séparées de leur tronc, et le sommet de celle du satyre manquoit totalement. L'artiste chargé de ces restaurations n'a pas toujours été heureux. Les deux bras du satyre n'ont ni la force ni le mouvement que réclame son action; la jambe droite de l'Hermaphrodite ne suit pas la direction de la cuisse qui semble indiquer que dans l'origine, cette jambe passoit au-dessous de celle du satyre et non au-dessus.

L'autre groupe étoit encore plus mutilé que le précédent: les bras, les jambes, les têtes manquoient entièrement; on y a suppléé par des restaurations modernes. Les deux têtes cependant sont antiques, mais celle du satyre est trop jeune et son air enjoué n'est point en harmonie avec l'action de la figure. Sa bouche est garnie de dents, particularité dont les ouvrages des anciens offrent peu d'exemples. La tête de l'Hermaphrodite est fort belle: son caractère tient de celui de la Niobé, mais elle n'a point, comme celle de l'autre groupe, l'expression d'indignation si convenable au sujet.

Ces deux groupes ont été gravés par *Seiffert* pour l'*Augusteum*.

17912

Sen



TABLE PROVISOIRE

DE LA QUATRIÈME LIVRAISON.

~~~~~  
PEINTURE.  
~~~~~

Nic. del Abbate.

- 1 ENLÈVEMENT DE PROSERPINE. — *Galerie Stafford, à Londres.*

Albane.

- 2 SALMACIS ET HERMAPHRODITE. — *Idem.*

Alfani.

- 3 LA VIERGE, JÉSUS, ST. JEAN ET STE. ANNE. — *Galerie de Florence.*

André del Sarto.

- 4 LA SAINTE FAMILLE. — *Galerie de Dresde.*

- 5 LA VIERGE, JÉSUS, ST. JEAN, STE. ANNE ET DEUX ANGES. — *Galerie de Munich.*

Bassan.

- 6 LA FAMILLE DU BASSAN. — *Galerie de Florence.*

J. Belli.

- 7 ENSEVELISSEMENT DU CHRIST. — *Idem.*

Cambiasi.

- 8 VÉNUS ET ADONIS BLESSÉ. — *Gal. Stafford à Lond.*

Ann. Carracci.

- 9-10 AUMONE DE ST. ROCH. — *Galerie de Dresde.*

- 11 VISION DE ST. FRANÇOIS. — *Galerie Stafford.*

- 12 DANAË. — *Idem.*

- 13 DIANE ET ACTÉON. — *Gal. de Lucien Bonaparte.*

Corrège.

- 14 LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — *Gal. Stafford.*

Dietrich.

- 15 JÉSUS GUÉRIT DES MALADES. — *Gal. L. Bonaparte.*

Giorgio.

16 DÉPOSITION DE CROIX. — *Galerie Lucien Bonaparte.*

Guercino.

17 CÉPHALE ET PROCRIS. — *Galerie de Dresde.*

Leonard de Vinci.

18 1. LA MADELEINE. 2. LA MODESTIE ET LA VANITÉ. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

J. Mazzuoli.

19 ST. GEORGE AUX PIEDS DE L'ENFANT JÉSUS. — *Galerie de Dresde.*

Murillo.

20 LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES. — *Collect. R. d'Espagne.*

21 ST. FRANÇOIS ET LE CHRIST. — *Idem.*

Roussin.

22-23 LE MARIAGE. — *Galerie de Stafford.*

24-25 L'ORDRE. — *Idem.*

26-27 L'EUCCHARISTIE. — *Idem.*

28 LE MASSACRE DES INNOCENS. — *Galerie de Lucien Bonaparte.*

Sebastiano.

29 PILATE LAVE SES MAINS. — *Gal. de Stafford.*

Sebastiano.

30 LA VIERGE FAIT LIRE L'ENFANT JÉSUS. —

Sebastiano del Piombo.

31 RÉSURRECTION DU LAZARE. — *Collection J. J. Angerstein, à Londres.*

Sella.

32 ADORATION DES BERGERS. — *Gal. Luc. Bonaparte.*

Tintoretto.

33 JÉSUS PORTÉ AU TOMBEAU. — *Galerie Stafford.*

Titien.

34 BAIN DE DIANE. — *Galerie Stafford.*

SCULPTURE ANTIQUE.

35-36 HERMAPHRODITE LUTTANT AVEC UN FAUNE. — *Galerie de Dresde.*





